

## **Der lyrische Augenblick**

# Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von  
Ottmar Ette

**Band 55**

# Der lyrische Augenblick



Eine Denkfigur der Romania

Herausgegeben von  
Milan Herold und Michael Bernsen

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-035424-9  
e-ISBN [PDF] 978-3-11-035444-7  
e-ISBN [EPUB] 978-3-11-039408-5  
ISSN 0178-7489

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Satz: Meta Systems Publishing & Printservices GmbH, Wustermark  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

Milan Herold und Michael Bernsen (Bonn)

## **Einleitung — 1**

Rolf Lessenich (Bonn)

## **« In the twinkling of an eye »**

Aspekte des Moments — 7

Winfried Wehle (Eichstätt)

## **« Innamoramento »**

Der Anstoß des Herzens als Anfang des Denkens und Dichtens  
(Dante, *Vita nova* I–III) — 23

Rainer Zaiser (Kiel)

## **Beatrices Erscheinungen zwischen heilig und profan**

Zur Modernität des Augenblicks in Dantes *Vita nuova* — 51

Franz Penzenstadler (Tübingen)

## **Augenblicke der Erinnerung – erinnerte Augenblicke**

Zeitfragmente in Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta* — 69

Christine Ott (Frankfurt a. M.)

## **Liebe geht durch die Augen**

Neuplatonismus, Homoerotik und Liebeskunst in Michelangelos  
Lyrik — 99

Milan Herold (Bonn)

## **« Il presente non può esser poetico »**

Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*) — 127

Karin Westerwelle (Münster)

## **Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe**

Baudelaires *À une Passante* und *La belle Dorothee* — 149

Lena Schönwälder (Frankfurt a. M.)

## **« La douceur qui fascine et le plaisir qui tue »**

Der Blick der *Femme fatale* in Baudelaires *Fleurs du mal* — 189

Christoph Groß (Berlin)

**Noetische Gegenwart**

Von der Sakralisierung des Ästhetischen zur Introversion der  
Wahrnehmung in der Literatur des französischen Symbolismus — 209

Julia Lichtenthal (Saarbrücken)

**« Un instant à la fois très vague et très aigu ... »**

Der Augenblick und seine musikalische Transgression in der Lyrik Paul  
Verlaines — 243

Giulia Agostini (Paris)

**Die Wahrheit des Augenblicks**

Mallarmé und die Kontingenz — 263

Cornelia Klettke (Potsdam)

**Der Biss der Schlange und die Ironie des langen Augenblicks in der  
klassischen Moderne**

Paul Valéry, *La Jeune Parque* — 285

Paul Strohmaier (Trier)

**Konvaleszenz, « réveil » und die Möglichkeit einer « durée »**

Zur Dialektik von Augenblick und Dauer am Beispiel Valérys — 301

Marco Menicacci (Konstanz)

**Zeit als Dichten in Giuseppe Ungaretti — 323**

Dina Diercks (Bonn)

**Die Epiphanie im portugiesischen und brasilianischen Modernismus — 339**

Jenny Haase (Berlin)

**Augenblick des Begehrens – Begehren des Augenblicks — 355**

**Personen- und Werkregister — 375**

## Milan Herold und Michael Bernsen (Bonn)

# Einleitung

«Der Augenblick ist Ewigkeit.» Goethes Satz aus dem Gedicht *Andenken* formuliert in nuce den Anspruch und die Komplexität des Begriffs ‹Augenblick›, der immer schon das Denken herausgefordert hat. Seine lange Tradition hat ein enormes Bedeutungsspektrum hervorgebracht, das so Unterschiedliches bezeichnet wie Ekstase, Epiphanie oder die moderne Erfahrung der leeren Gegenwart.

Philosophie, Theologie und Literatur ringen seit jeher um ein angemessenes Verständnis des Augenblicks, der diskursübergreifend sowohl Motiv als auch Denkfigur ist. Der Augenblick stellt eine Kristallisationsfigur dar, in der das Ganze auf dem Spiel steht: Die Gegenwart des Moments zu erfahren, verheißt seit der antiken Ethik die Möglichkeit eines glücklichen Lebens. Der göttliche Kairos muss wie die sprichwörtliche Gelegenheit beim Schopfe gepackt werden<sup>1</sup>. Plato unterscheidet im *Phaidros* (265 B) vier Weisen des von den Göttern inspirierten Wahns, der dem Menschen durch das Heraustreten aus seinem gewohnten herkömmlichen Zustand die Erfahrung des alles einenden Augenblicks ermöglicht: die der Begeisterung des Sehens (Apollo), die der bacchantischen allumfassenden Seligkeit (Dionysios), die des dichterischen Enthusiamus (Musen) und die der erotischen Verzückung (Aphrodite, Eros).

Mantik, Poesie und Erotik werden im Mittelalter gemäß der christlichen Wertehierarchie der Mystik, die den Moment der Vereinigung von Gott und Mensch zu erfassen sucht, untergeordnet. Die christliche Theologie sucht die Vorstellung vom Kairos als einer pneumatischen theozentrischen Erfahrung gegen die paganen Vorstellungen vom herbeigeführten Rausch und seiner willkürlichen Erleuchtung abzugrenzen. In der momentanen Ergriffenheit als Zeugnis göttlichen Wirkens treten Mantik, Poesie und Erotik als stets auch physische Formen des Augenblickerlebens zugunsten einer – wenn auch nicht ausschließlich – geistigen Erfahrung zurück.

Mit der Rezeption der antiken Philosophie im florentinischen Platonismus der Frühen Neuzeit erfährt der Kairos dann seine Verbreitung in viele Lebensbereiche. Die Fülle des Augenblicks ist zunehmend geprägt von antiken wie christlichen Vorstellungen, die im Kairos gleichermaßen aufscheinen. Es ist letztlich der Protestantismus, der durch die Betonung der Subjektivität der

---

<sup>1</sup> Vgl. die systematische Untersuchung zum Kairos von Klaus Ley: *Kunst und Kairos. Zur Kollision der wirkungssästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur*. In: *Poetica* 17 (1985), S. 46–82.

Glaubenserfahrung in der momentanen Begegnung mit Gott den Weg für diese Verbreitung frei macht: Nicht allein, dass hier die pneumatische Erfahrung als Willensakt und nicht länger als Akt des Intellekts angesehen wird. Auch die traditionelle Trennung zwischen der Erfahrung des außergewöhnlichen Moments und seiner Deutung durch einen Berufenen wird im Sinne der paulinischen Auffassung von der Glossolalie, wonach Erleben und Auslegung nur verschiedene Momente der Zungensprache sind, aufgehoben. Als ein besonders herausragendes Feld der Verbreitung des Kairos erweist sich dabei die von der Präsenz des physischen und psychischen Miteinanders lebende Konversation, die den herausragenden Moment sucht, zumeist bewirkt durch die Erweckung der Affekte aufgrund der inspirierenden Rhetorik des Gegenübers. Auch die Ästhetik der späten Renaissance ist von der Überraschung und dem Staunen angesichts des besonderen Moments geprägt. Mit dem Erhabenen – vor allem von Boileau reflektiert – wird die pneumatische Erfahrung zu einer ästhetischen Kategorie. Das Erhabene der Dinge lässt den Erlebenden die Evidenz einer Sinntotalität erleben, deren Ausmaße jedoch als letztlich unbestimmbar im *«je ne sais quoi»* ihrer Wiedergabe verborgen bleiben. Die Reflexionen über das Erhabene münden über Edmund Burke letztlich in Kants Auffassung der *Kritik der Urteilskraft* (1790), wonach sich das moderne aufgeklärte Subjekt angesichts einer erhabenen Erscheinung auf die Erhabenheit der menschlichen Vernunft besinnt und sich somit gleichsam seiner eigenen Größe vergewissert. Damit gewinnt die Vorstellung vom romantischen Genie, welches durch die plötzliche Erfahrung des außergewöhnlichen Moments die Zusammenschau der Kräfte der Natur in der Tiefe seines eigenen Innern mobilisiert, Konturen. Es gilt nun, diese Kräfte des Werdens und Vergehens im Augenblick zu erfahren, die in allen Feldern des alltäglichen Lebens ausgemacht werden können. Schöne Augenblicke ebenso wie traumatische Erlebnisse sind die Fixpunkte der Erinnerung und der persönlichen Existenz. Ein Ereignis kann wie ein Blitz einschlagen. Es kann messianische wie apokalyptische Züge entbergen, wodurch der Augenblick den Lauf der Geschichte ändert. Der Feldherr muss die Gabe des *coup d'œil* besitzen, um einen militärischen Vorteil zu erkennen, damit jener Lauf der Geschichte sich nicht beliebig verändert. Den *coup d'œil* benötigt jedoch auch der Dichter, um Analogien und Korrespondenzen zu entdecken. In der Erzählliteratur kann der entscheidende Augenblick im Plot den Sinn des Ganzen verschieben. Der Augenblick des Schweigens kann sowohl das Scheitern der Sprache an der Wirklichkeit als auch die performative Bewältigung einer Leerstelle bedeuten. Schließlich kann die Augenblickserfahrung der sinnentleerten Gegenwart das Individuum in die Verzweiflung treiben. In der Literatur ist sie aber vor allem Herausforderung und Chance des Zur-Sprache-Kommens.

«Augenblicke» lautet das erste Kapitel von Enzensbergers *Museum der modernen Poesie*, und in der Tat ist es immer eine Herausforderung für die Lyrik gewesen, Augenblicke darzustellen, zu reflektieren und zu hinterfragen. Die Geschichte der europäischen Lyrik ist vor allem die des lyrischen Augenblicks. Seit dem schon die mittelalterliche Poesie auszeichnenden ›momento d'innamoramento‹ geht es gleichzeitig um eine unmögliche Liebe und Chance des lyrischen Sprechens. Dabei ist der Augenblick traditionell eine besondere Form der Gegenwartserfahrung, aber auch eine Produktion von Präsenz, die eng mit der Frage nach dem Subjekt verknüpft ist. In einer Epoche wie der unsrigen, wo die einheitsstiftende Denkweise und Präsenz der abendländischen Metaphysik grundlegend in Zweifel gezogen wird, stellt sich daher die Frage nach der Bedeutung des Augenblicks erneut. Machen das ungebremsste Wachstum an Differenzierungsmöglichkeiten und die Vielfalt an Lebensformen, Handlungsmustern, Denktypen und Einstellungen die Rede vom außergewöhnlichen Augenblick unsinnig, weil die Vorstellung von der Erfahrung des Urbewusstseins in völliger Indifferenz untergegangen zu sein scheint, wie es das Gedicht *Piove* von Eugenio Montale aus dessen postmoderner Sammlung *Satura* (1971) suggeriert? Die systematische Korrelation von Augenblick und Subjekt eröffnet jedenfalls eine Auseinandersetzung mit dem jeweiligen historischen Selbstverständnis des Menschen, das sich paradigmatisch in der Lyrik ausprägt. Dieser Fragestellung wird in den einzelnen Beiträgen systematisch und historisch nachgegangen.

**Rolf Lessenich** eröffnet die ganze Breite der Metapher des Augenblicks von biblischen Epiphaniedarstellungen bis zu negativen Augenblicken in der Literatur und Lyrik der Moderne (Conrad, Joyce), wobei der Schwerpunkt auf der englischen Literatur liegt, die Bezüge zur romanischen Literaturtradition jedoch gleichwohl herausgestellt werden. **Winfried Wehle** beschreibt anschließend einen paradigmatischen Anfangspunkt des Augenblicks in der europäischen Lyrik, den Augenblick des Sich-Verliebens bei Dante, aus der Perspektive einer allgemeinen anthropologischen Lehre Amors und entwickelt anhand der *Vita Nova* eine Poetik des Augenblicks, die sprachtheoretische Implikationen in sich birgt. Diese Modernität Dantes entwickelt **Rainer Zaiser** weiter, indem er die *Vita Nova* aus einer diskurshistorischen Sicht aktualisiert und den Übergang zur *Divina Commedia* gegenüber der bisherigen Forschungsliteratur dahingegen problematisiert, dass die *Commedia* nicht einfach die Einlösung des Versprechens des Frühwerks ist, da die Paradoxie und Dialektik zwischen profaner und sakraler Zeitlichkeit bestehen bleiben. **Franz Penzenstadler** thematisiert die Epiphaniedarstellung und -problematik bei Dante mittels einer Rückbindung an Augustinus und scholastische Theorien der Zeit, die den Übergang zur lyrischen Darstellung und theoretischen Reflexionen des

Augenblicks bei Dantes Nachfolger Petrarca als paradigmatischen Bruch darstellen: Die Funktion der Erinnerung an den *«innamoramento»* wird in sich gebrochen und die (moralisch-theologische) Einheit des Menschen steht auf dem Spiel. Diese letztlich vor allem platonische Rückkoppelung der Lyrik problematisiert **Christine Ott** in ihrer Analyse *rinascimentaler* Augenblicksdarstellungen bei Michelangelo anhand der neuplatonischen Theorie des Blicks – entwickelt von Ficino –, die Michelangelo medientheoretisch im Vergleich zur bildenen Kunst und ironisch im Vergleich zur heterosexuellen Dichtung der (italienischen) Tradition reflektiert. **Milan Herold** geht anhand des dritten Großen der italienischen Lyrik, Leopardi, auf den Übergang zur lyrischen Moderne ein. Der traditionsreiche Augenblick des Sich-Verliebens verschließt sich in der Moderne der Ewigkeit und öffnet sich seiner (theoretisch reflektierten) Undarstellbarkeit im Zeichen der *différance* und der Flüchtigkeit.

**Karin Westerwelle** widmet sich der Bilderscheinung der flüchtigen Schönheit bei Charles Baudelaire, wobei sie die piktorale Tradition der europäischen Lyrik anhand von Dante, Petrarca und Ronsard aufnimmt und deren Anverwandlung in den Widmungsgedichten der *Fleurs du mal* als eine neue Blickführung des Augenblicks der Liebenden versteht, die mehrschichtig einer Transformationsästhetik der Flüchtigkeit zuarbeitet. Die malerisch-impressionistische Parallelinszenierung von *À une Passante* und *La belle Dorothee* zeigt, dass die Liebesrelation zwischen lyrischem Ich und idealer Schönheit nicht mehr im Bereich des Möglichen liegt. Diese Flüchtigkeit des Augenblicks führt **Lena Schönwälder** ebenfalls ausgehend vom kanonischen Beispiel des Augenblicks in der modernen Lyrik, von Baudelaires *À une Passante*, auf und analysiert den bei Baudelaire beginnenden neuen Augenblick, den die *femme fatale* beispielhaft auslöst. Basale Triebstrukturen werden lyrisch aufgedeckt und zugleich in der mineralogischen Metaphorik der Tradition verdeckt. Der Augenblick des *«innamoramento»* scheint damit auf eine gewisse Sterilität zuzulaufen. Dagegen entwickelt **Christoph Groß** die Wandlung dieser symbolistischen Praxis ausgehend von der Poetik des Gründungsvaters des Symbolismus anhand von Maeterlincks Dichtung, die sich mit Mallarmé auseinandersetzt und dessen (post-)moderne Reflexionen zum Augenblick und zum Subjekt an mystische Theoreme (rück-)anbindet, die auch in Rodenbachs *Bruges-la-Morte* auf lyrische Weise in die Prosa übertragen werden. Diese Inversion des Augenblicks als Nukleus der subjektiven Erfahrungswelt wird aufgegriffen von **Julia Lichtenthal**, die anhand der Dichtung Verlaines die Musikalität des Augenblicks in dessen Lyrik thematisiert und die Überführung (musikalischer) Dissonanzen praktisch und theoretisch problematisiert. Der Augenblick verliert hier nicht nur sein vorhergehendes, piktorales Ideal, sondern droht in musikalische Diskontinuitäten zu zerfallen, die der gestaltete Moment tenden-

ziell immer noch als lyrische und sprachliche Einheit fassen möchte. **Giulia Agostini** erarbeitet diese lyrische Brüchigkeit des Augenblicks anhand von Mallarmés Diskontinuitätsdenken, das den Augenblick noch einmal versucht, in differentielle lyrische Strukturen zu retten, die zwar weit entfernt sind vom Moment des Sich-Verliebens bei Dante und Petrarca, aber ein ‹potentielles Bild› des Augenblicks zu entwerfen suchen.

**Cornelia Klettke** analysiert die mäandrierende Bewusstseinsstruktur, die Valéry's *La Jeune Parque* entwirft: in einem Erkenntnismoment, der die eigene epistemische Figur ständig unterläuft und im Augenblick des Bisses der Schlange den Ursprung des Gedichts mythologisch-kritisch unterwandert. **Paul Strohmaier** geht nominell auf den gleichen Augenblick bei Valéry ein, erreicht allerdings durch die Kontextualisierung des Momenthaften im Verständnis Bergsons als *durée* eine kritische Abwendung vom epiphanischen Paradigma des Augenblicks, der das Ideal der Dauer bzw. der Ewigkeit des Augenblicks als dessen Konvaleszenz versteht. **Marco Menicacci** stellt mit Ungaretti einen Augenblicks-Dichter vor, der in dieser Tradition steht und die Rückbindung an Dante, Petrarca und Leopardi sucht und findet: Der Augenblick ist das Ideal: ‹M'illumino / d'immenso› steht paradigmatisch ein für eine Dichtung, die Erlösungsvarianten des Augenblicks über die europäische Katastrophe der Grabenkämpfe lyrisch rettet. **Dina Diercks** Beitrag zur Poetik des Augenblicks erweitert die Sicht auf den portugiesischen Autor Fernando Pessoa und den brasilianischen Autor João Guimarães Rosa. Der Augenblick ist nicht nur subjekttheoretisch in Soares' Heteronymen reflektiert, sondern auch als die sprichwörtliche Spiegelfigur, die die Nacht der Subjektivität (Hegel) erforscht. Diese Urszene der Subjektivität findet sich tieferlegt als Urszene des Augenblicks (mit Lacan und Hegel) in **Jenny Haases** abschließender Analyse, die zugleich eine postmoderne Gestaltung des Augenblicks rückbindet an die Tradition der Liebesdichtung, des Modernismus bei Champourcin und ihrer mystischen Anleihen, und damit den Zyklus der Interpretation des Augenblicks auch inhaltlich abschließt.

Auch im 20. Jahrhundert also hat der Augenblick die Erinnerung an sein vormaliges Versprechen, Ewigkeitswerte einzulösen, nicht verdrängt. Das gilt trotz der einschneidenden Minimalisierung der möglichen Evokation besonderer Augenblicke bei Leopardi und in Nachfolge bei Baudelaire bis heute. Die paradoxe Gleichung Goethes – ‹Der Augenblick ist Ewigkeit› – behält ihren herausfordernden Zug für die Lyrik. Die hier versammelten Beiträge entwickeln literarisch die Vielfalt der Denkfigur des Augenblicks und bezeugen philosophisch den Ewigkeitswert des Augenblicks, verstanden als ‹schlechte Unendlichkeit› (Hegel), denn die Herausforderung des Augenblicks schreibt sich von Dante bis heute fort. Die Diskurstadtion schenkt dem Motiv des Augenblicks

immer noch einen Ewigkeitswert. Die (historische) Widerständigkeit des Augenblicks als Topos wiederholt damit höherstufig den Gadenakt des Augenblicks als (lyrisch-begriffliches) Motiv, das schon Dantes Beatrice dem lyrischen Ich erwies. Es ist für spätere Dichter ein Ideal geblieben.

Rolf Lessenich (Bonn)

## « In the twinkling of an eye »

### Aspekte des Moments

Das griechische *Neue Testament* veranschaulicht den Moment mit einem kurzen aber entscheidenden und apokalyptischen Blick des Auges: «Behold, I shew you a mystery; We shall not all sleep, but we shall all be changed, in a moment [ἐν ῥιπῇ ὀφθαλμοῦ], in the twinkling of an eye, at the last trump [...]».<sup>1</sup> Dabei unterschied es in der Nachfolge der griechischen Antike zwei Arten von Zeit, die gewöhnliche kontinuierliche Zeit (χρόνος) und den ungewöhnlichen, aus der Kontinuität herausgehobenen, schicksalhaft festgelegten, meist kurzen und flüchtigen, aber entscheidenden Moment (καιρός), den es am Schopf zu packen und anzuhalten gilt, verbildlicht im Kairos. Das ‹movere› des flüchtigen Moments lieferte das Etymon für den Moment, ‹movimentum›. Die Zeitdiskontinuierliche Herausgehobenheit dieses καιρός wurde bewahrt in der Semantik des englischen ‹moment›, das von seiner Kognition nicht nur einen beliebigen, zufälligen, kurzen Augenblick in der Zeitkette meint, sondern Be-deutsamkeit konnotiert, wie in Hamlets berühmtem Monolog:

And enterprises of great pitch and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.<sup>2</sup>

*The Literary Moment 1820–1840* und *The Melodramatic Moment 1790–1820* zum Beispiel sind Veranstaltungen der Universitäten Durham bzw. Warwick, die sich mit mehreren Jahrzehnten englischer Literatur befassen, im Sinne der Konzentration auf eine bedeutende, wenngleich sehr lange Zeitspanne.

In der englischen Narrativik ist der ‹moment› wie im *Hamlet* ein kurzer, entscheidender, kritischer Moment, in dem es richtig zu handeln gilt. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) sieht durch Zufall auf seiner Insel Fußspuren, die Entdeckung eines Augenblicks, der sein Leben verändern, seine Isolation aufheben, und seine Bekehrung und Erlösung einleiten wird. Defoe unterbricht hier die katalogartige, zeit-kontinuierliche Erzählung gewöhnlicher Ereignisse durch die ausführliche Erinnerung (gar das Wiedererleben) eines herausgehobenen Moments. In der Beschreibung dieses Moments wird der Terror vor un-

---

<sup>1</sup> I *Korinther* 15,51. Übersetzung der heute noch gebräuchlichen Authorized Version oder King James Version (1611).

<sup>2</sup> Shakespeare, *Hamlet*, Akt III, Szene 1, Zeilen 86–88.

bekannter Bedrohung gemischt mit rationaler Größenvermessung. Der Augenblick wird zum « extended moment ». <sup>3</sup> Ähnliches erfährt der Leser in der Retrospektive von Defoes bekehrtem Taschendieb Colonel Jack (1722), der sich erinnert, wie er nach seinem ersten Diebstahl in Panik ein Versteck für seine Beute suchte. Es handelt sich um ein immer wieder erinnerbares Schlüsselerlebnis in Raum und Zeit, die entscheidende Begegnung des sich noch geborgen fühlenden Kindes mit einer feindlichen Welt, seine ständig durch den Roman thematisierte Initiation. Dementsprechend wird sie als « extended moment » in aller Ausführlichkeit über zwei Romanseiten realistisch detailgenau beschrieben, wobei deutlich wird, dass die poetologische Kraft der Defoeschen Ich-Erzähler und Ich-Erzählerinnen ihrem Wiedererleben solcher Momente geschuldet ist. <sup>4</sup>

Noch deutlicher findet sich der « extended moment » in zwei verwandten Romantypen ausgeprägt, die den Weg von realistischer in romantische Narrativik markieren: der multiperspektivischen « sentimental novel » und der « gothic novel ». Charakteristisch innovativ für beide Romantypen war die zeitliche und emotionale Distanzverkürzung zwischen Figuren und Leserschaft, welche die herausgehobenen Momente nicht nur extensiv beschrieben, sondern intensiv von ihren Lesern – und jetzt immer häufiger Leserinnen – miterleben ließen. Samuel Richardson schildert Schlüsselmomente wie die Flucht seiner Clarissa Harlowe (1747–1749) mit ihrem Verführer Lovelace, die ihre Gefangenschaft und Vergewaltigung unter Drogeneinfluss einleitende kurze Transgression oder « passing the Rubicon », über viele Seiten seines multiperspektivischen Briefromans; und die Inszenierung ihres Sterbens erstreckt sich in steter Reminiszenz dieses fatalen Moments über das prä-gotisch schreckliche letzte Viertel des neunbändigen Romans. Die Perspektiven anderer Briefschreiber erweitern die « extended moments » bis zur Unerträglichkeit, was in der Nachfolge von Defoes homiletischen Romanen die Sündhaftigkeit des als Demut und Reue maskierten Stolzes seiner Titelheldin noch in ihrem Sterben unterstreicht. Sowohl die Innenperspektive der Titelheldin als auch die zahlreichen Außenperspektiven der Beteiligten entlarven Rache an ihrer profitgierigen Familie (Harlowe = harlot) als zweifelhaftes Motiv ihrer *ars moriendi*. Erzählte Zeit und Erzählzeit (oder Lesezeit) sowie « clock time » und « mind time » klaffen in der wiederholten Darstellung dieser herausgehobenen Momente weit auseinander:

---

3 Maximillian E. Novak: *The Extended Moment. Time, Dream, History, and Perspective in Eighteenth-Century Fiction*. In: Paula R. Backscheider (Hg.): *Probability, Time, and Space in Eighteenth-Century Literature*. New York: AMS Press 1979, S. 141–166.

4 Ebda., S. 148–149. Daniel Defoe: *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jacques Vulgarly Call'd Colonel Jack (1722)*. Hg. von Samuel Holt Monk. Oxford: Oxford University Press 1965 (Oxford English Novels), S. 23–24.

Every vein of my heart has bled for an unhappy rashness: which (although involuntary as to the act) from the moment it was committed carried with it its own punishment; and was accompanied with a true and sincere penitence.<sup>5</sup>

Auch heterodiegetisch erzählte Romane wie der von Horace Walpole geschriebene erste Schauerroman der Literaturgeschichte, *The Castle of Otranto* (1765), erlaubten die Extension des Augenblicks. Die beiden Diener des Tyrannen Manfred, der seine intendierte Schwiegertochter Isabella zu vergewaltigen sucht, berichten völlig verwirrt ihre momentane Sicht des Geistes des ermordeten wirklichen Schlossbesitzers Alfonso. Ihr langer, immer wieder unterbrochener Bericht dieses Augenblicks stellt eine komische Spiegelung der Panik der Isabella dar und dient so dem typischen Schauerroman-übergreifenden Spannungsbogen, der die Lüftung des Geheimnisses bis ans Romanende verzögern sollte.<sup>6</sup>

Ann Radcliffes heterodiegetisch erzählte Schauerromane stellen ebenfalls ihre empfindsamen Heldinnen und Helden immer wieder in Extremsituationen, die sie mit drohenden Gefahren konfrontieren, und schildern diese kurzen Momente ausführlich, sowohl in detaillierter symbolhafter Ortsbeschreibung als auch in innenperspektivischer Beschreibung ihres Schwankens zwischen Panik und Hoffnung. Auch hier geht die Antithese kritischer Momente der schließlichen Erlösung voraus. Der aus dem Zeitkontinuum herausgehobene Moment wird zur soteriologischen und infolgedessen dann auch zur poetologischen Epiphanie.

Unter dem Aspekt des « extended moment » führt in der Narrativik also ein steter Weg von Defoe nicht nur zu Richardson, Walpole und Radcliffe, sondern auch zu den hochromantischen Versdichtern. Dies gilt nicht nur für ihre langen erzählenden Gedichte wie William Wordsworths *The Prelude* (MSS 1798, 1805, 1850), sondern auch für ihre lyrischen Gedichte, die fast immer auch Geschichten beinhalten. Wordsworth nannte aus dem Zeitfluss herausgehobene Momente « spots of time », denen er in seinem autobiographischen *Prelude* den Charakter einer positiven Epiphanie zusprach. Der Begriff tauchte erstmalig in der *Prelude*-Version von 1805 auf, wo der erwachsene Sprecher rückblickend den Moment schildert, da er als Knabe in Erwartung eines großen Erlebnisses einen Berg erstürmte (These), dann schreckliche Isolation erfuhr und Visionen von Galgen und Tod hatte (Antithese), um dann in einem « spot of time » oben auf dem Berg eine Epiphanie zu erfahren, eine Offenbarung seiner Einheit mit der Schöpfung und dem Universum (Synthese):

---

5 Samuel Richardson: *Clarissa Harlowe, or, The History of a Young Lady* (1748 (für 1747)–1749). 4 Bde. Eingel. von John Butt. London: Dent/New York: Dutton 1978 (<sup>1</sup>1932) (Everyman's Library, 882–884) Bd. 4, S. 360 (Brief Nr. 128, die Sterbende an ihre Mutter).

6 Horace Walpole: *The Castle of Otranto*, 1765 (für 1764). Hg. von W. S. Lewis. Oxford: Oxford University Press 1969 (<sup>1</sup>1964) (Oxford English Novels), S. 30–31.

There are in our existence spots of time,  
 Which with distinct pre-eminence retain  
 A vivifying Virtue [...]
 Such moments, worthy of all gratitude  
 Are scatter'd everywhere, taking their date  
 From our first childhood [...] <sup>7</sup>

Wordsworths Aussage zeigt deutlich das Chronotop des herausgehobenen Moments in der Schilderung eines Orts (« spot ») und einer Zeit (« time ») sowie beider Herausgehobenheit (« pre-eminence »). Dabei sind die Zeitstruktur von rückblickendem Erwachsenen auf naives Kind und die Zurückholbarkeit der in die Erinnerung eingegossenen Momentaufnahme verwandt mit Defoes Ich-Erzähler Colonel Jack. Beide dienen sie soteriologischen und poetologischen Funktionen: die lebhaftere Erinnerung an den Sündenfall stärkt immer wieder die Überzeugung einer sinnvoll dialektischen Weltordnung und verleiht Dichterkraft, homiletische Sendung bei Defoe, prophetische Sendung bei Wordsworth. Dem romantischen Prophetendichter ist in einem glücklichen Moment höherer Inspiration etwas offenbart worden, ein momentaner Blick (« glimpse ») in die Seele der Schöpfung, in die er sich plötzlich integriert fühlt, und in Zeiten der Depression und Nichtinspiration kann er das in Dichtung gegossene Erlebnis zurückholen und wieder inspirierter Dichter sein. Wordsworth bemühte die biblische Epiphanie des Regenbogens nach der Sünde und Sintflut der Menschen, ein Zeichen der Verbundenheit mit Gott und dem Universum, um die aus der Zurückholung des Erleuchtungsmoments gewonnene Überwindung der Depression und wieder erlangte Dichterkraft zu beschreiben:

My heart leaps up when I behold  
 A rainbow in the sky:  
 So was it when my life began,  
 So is it now I am a man;  
 So be it when I shall grow old,  
 Or let me die!  
 The Child is father of the Man;  
 And I could wish my days to be  
 Bound each to each by natural piety. <sup>8</sup>

<sup>7</sup> William Wordsworth: *The Prelude, or, The Growth of a Poet's Mind* (MS 180). Hg. von Ernest de Selincourt und Helen Darbishire. Oxford: Clarendon Press 1959 (Oxford English Texts), S. 444–446, Buch XI, Zeilen 258–260 und 274–276.

<sup>8</sup> William Wordsworth: *My Heart Leaps Up* (MS 1802, 1807). In: W. W.: *Poetical Works*. Hg. von Thomas Hutchinson und Ernest de Selincourt. London: Oxford University Press 1971 (1936) (Oxford Standard Authors), S. 62, Zeilen 1–9 (komplettes Gedicht).

Wordsworth thematisierte diese Fähigkeit der Seele in seiner zur gleichen Zeit entstandenen Unsterblichkeitsode *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. Das lange Gedicht beginnt mit der Schilderung einer depressiven Phase, in der der erwachsene Dichter-Sprecher den Verlust seiner jugendlichen Dichterkraft beklagt: « The Rainbow comes and goes ».<sup>9</sup> Und dann erinnert sich der Dichter-Sprecher seiner Fähigkeit, die Epiphanie-Momente seiner Kindheit und Jugend zurückholen und jetzt als Erwachsener auch reflektieren zu können. Der folgende Freudentanz und die Bildlichkeit der wieder angefachten Glut unter der Asche erinnern an die alttestamentlichen Prophetenbücher, und das geschieht in einer österlichen Kirchenliedstrophe als Jubel über die Wiederauferstehung und Erlösung:

O joy! that in our embers  
Is something that doth live,  
That nature yet remembers  
What was so fugitive.  
The thought of our past years in me doth breed  
Perpetual benediction [...]<sup>10</sup>

In diesem Punkt stritt Wordsworth mit seinem psychisch instabilen und opium-süchtigen Freund und Dichterkollegen Samuel Taylor Coleridge, der ihm möglicherweise die Anregung zu seiner Philosophie der « spots of time » lieferte.<sup>11</sup> Coleridge konnte kein solches Gegengift der Erinnerung epiphanischer Momente gegen seine depressiven Phasen der Nichtinspiration aktivieren, wie er sie in *Depression: An Ode* (MS 1802) beschrieb. In Coleridges Poetologie waren Momente der Dichterkraft gottgegeben, der Dichter eine passive Aeolusharfe oder ein passiver Memnonstein, die nur tönnten, wenn Wind bzw. Sonne sie zum Klingen brachten. Daher rührte auch Coleridges dauernde Angst, mit fortschreitendem Verlust seiner visionären Jugend unwiderruflich auch seine Dichterkraft zu verlieren, was dann ja auch geschah. Die beiden Freunde tauschten sich hierüber in Gedichten aus. Coleridge erzählte das Erlebnis eines solchen « spot of time » in *Frost at Midnight* (MS 1798). Es beginnt mit einer Schilderung von Frost, Windstille und Einsamkeit des Sprechers in einer Hütte, lauter Symptome mangelnder Inspiration als Depression. Und dann plötzlich erinnert sich der Sprecher, wie er in seiner unglücklichen Schulzeit einmal eine Rußflo-

<sup>9</sup> William Wordsworth: *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (MS 1804, 1807). In: W. W.: *Poetical Works*, S. 460, Strophe 2, Zeilen 10–18.

<sup>10</sup> Ebd. Strophe 9, Zeilen 130–135.

<sup>11</sup> James P. Davis: The « Spots of Time ». Wordsworth's Poetic Debt to Coleridge. In: *Colby Quarterly* 28 (1992), S. 65–84.

cke («stranger») im Wind über dem Herd sich bewegen sah in dem Glauben, dies sei ein Vorbote des Besuchs lieber Menschen und des Endes seiner Einsamkeit. Und diese Erinnerung an den so unscheinbaren «spot of time» mit einer Vision von Wind und Feuer in eisstarrer, windstiller, dunkler Nacht bricht nun die präsente Einsamkeit des Sprechers, lässt ihn das leise Atmen seines kleinen Söhnchens neben ihm in der Krippe hören, und macht ihn zum «bard who present, past, and future sees».<sup>12</sup> Der so unscheinbare «spot of time» als esemplastischer Moment der Inspiration überspringt Orte und Zeiten. Die Erinnerung an die eigene Kindheit lässt den erwachsenen Sprecher die weitere Kindheit und Entwicklung seines kleinen Söhnchens vorausschauen. Das Kind wird, wie nun im inspirierten Moment der Vater, wieder die ewige Sprache Gottes durch die Natur hören:

Great universal Teacher! he shall mould  
 Thy spirit [...]  
 Therefore all seasons shall be sweet to thee,  
 Whether the summer clothe the general earth  
 With greenness [...]  
 Or if the secret ministry of frost  
 Shall hang them up in silent icicles,  
 Quietly shining to the quiet Moon.<sup>13</sup>

Auffällig ist zunächst, dass der epiphanische Moment nicht nur den Menschen in das Universum reintegriert, sondern auch Frost und Winter. Die Trennung von gutem und schlechtem Wetter wird in einer romantischen Vision von Einheit aufgehoben. Auffällig ist aber besonders, dass die erlösende kurze Wiedererinnerung providentiell kommt, wie ein Windstoß oder ein Sonnenstrahl. Was fehlt, ist Wordsworths Sich-Erinnern-Wollen. So stellte Wordsworth seinem Freund Coleridge in *Resolution and Independence* (MS 1802, 1807) einen Blutegelsammler als Exempel vor, einen alten gebeugten Mann, der ödem Moor und gebeugtem Alter zum Trotz doch die Suche nach den seltenen heilsamen Blutegeln nicht aufgab. In einer depressiven Phase sieht der Dichter-Sprecher diesen Blutegelsammler wie eine Erleuchtung, die ihm befahl, die Suche nach der seltenen Inspiration nie aufzugeben: «I saw a Man before me unawares».<sup>14</sup>

<sup>12</sup> William Blake: *Songs of Experience. Introduction* (1794). In: W. B.: *Complete Poems*. Hg. von W. H. Stevenson. London: Longman <sup>3</sup>2007 (<sup>1</sup>1971) (Longman Annotated English Poets), S. 215, Zeilen 1–2.

<sup>13</sup> Samuel Taylor Coleridge: *Frost at Midnight*. In: S. T. C.: *Complete Poetical Works*. Hg. von E. H. Coleridge. Oxford: Clarendon Press 1962 (<sup>1</sup>1912) (Oxford English Texts). Bd. 1, S. 242, Zeilen 63–74.

<sup>14</sup> William Wordsworth: *Resolution and Independence*. In: W. W.: *Poetical Works*, S. 156, Zeile 55.

Es ist die berühmte romantische epiphanische Deixis des Moments, « Behold! »<sup>15</sup> Wordsworth versuchte mit seinem Gedicht, seinem Leser in extensiver Schilderung eines eigenen ›spot of time‹ ebenfalls einen solchen Moment der Epiphanie zu verschaffen. Wordsworths Analogon ist die Heilige Schrift, die, selbst Produkt göttlicher Inspiration, nach theologischer Lehre ihren Lesern Momente einer Epiphanie zu geben vermag.

Auch Wordsworths beide scheinbar widersprüchliche, Zitat gewordene poetologische Äußerungen, Dichtung sei « the spontaneous overflow of powerful feelings » und « emotions recollected in tranquillity », lassen sich von seinem Verständnis der Epiphanie-Momente erklären. Der spontane Erguss ist das Dichten unter dem direkten Erlebnis, das andere ist die Erinnerung und Zurückholung.

Bezüglich der für die Romantik typischen Opposition gegen die zunehmende Hektik und Landschaftsverschandelung durch die Industrielle Revolution ergibt sich eine Parallele und ein Kontrast zu Alphonse de Lamartine. Vergleicht man Wordsworths *Tintern Abbey* mit Lamartines *Le Lac* aus seinen *Méditations poétiques* (1820), so wird der in der Öffnung der Seele beglückende Moment als möglicher Ruhepunkt der Erinnerung in Frage gestellt. Bei Wordsworth ist sein Jugenderlebnis der Tintern Abbey, zusammen mit seiner geliebten Schwester Dorothy, in der Erinnerung wiedererlebbar, « in this moment there is life and food For future years ».<sup>16</sup> Bei Lamartines Sprecher bleibt diese Retardation der Zeit im extendierten Moment des Glücks mit seiner Geliebten am Lac de B ein irrealer Wunsch, sich dem durch das beschleunigte « tempus edax » bewirkten « effacement » widersetzen zu können. Wie in der Zeiterfahrung des Titelhelden von Goethes *Faust* (1808), und später von Lewis Carrolls weißem Kaninchen in *Alice in Wonderland* (1865), das aus Angst vor dem Zuspätkommen stets gebannt auf seine Uhr starrt, will der Augenblick nicht mehr verweilen, jagt der metaphysisch heimatlos werdende Mensch nur in einem « rasenden Stillstand » dem Kairos hinterher.<sup>17</sup> Lamartines Sprecher hört eine Stimme, die ihn an Sinn und Ziel seiner irdischen Existenz zweifeln lässt, geworfen in eine Childe-Harold-ähnliche Lebensschiffahrt ohne Ziel und Hafen.<sup>18</sup>

---

15 Mark Bruhn: Place Deixis and the Schematics of Imagined Space. Milton to Keats. In: *Poetics Today* 26 (2005), S. 387–432.

16 William Wordsworth, *Lyrical Ballads. Tintern Abbey*. In: W. W.: *Poetical Woks*, S. 164, Zeilen 64–65.

17 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 385–86.

18 Lamartine verfasste dementsprechend eine frei und viel gelesene Nachdichtung von Byrons Epos, *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold* (1825). In: Alphonse de Lamartine: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Marius-François Guyard. Paris: Gallimard 1965 (Bibliothèque de la Pléiade, 165), S. 193–245.

Die moderne *fuga temporis* kennt keinen rückholbaren Kairos mehr, weil der Zufall die epiphanische Fügung ersetzt hat:

« Aïmons donc, aïmons donc! De l'heure fugitive  
Hâtons-nous, jouissons!  
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;  
Il coule et nous passons. »<sup>19</sup>

Beim Wiederbesuch des Sees vermisst der Sprecher in der Deixis « Regarde! » schmerzlich die Geliebte, und das Gedicht ist mehr eine Klage darüber, dass die Retardation des glücklichen inspirierten Moments nur in der Kunst möglich sei:

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,  
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,  
S'envolent loin de nous de la même vitesse  
Que les jours de malheur?<sup>20</sup>

Die Kehrseite der positiven, neuplatonischen Romantik, die wie hier offenkundig auch schon vom Zweifel angenagt war, war die negative Romantik,<sup>21</sup> der romantische Desillusionismus etwa Byrons, Heines, Büchners, Mussets, Leopardis, Esproncedas, Baudelaires, Lermontows und ihrer Erben in der *Décadence*. Sie glaubten an keine Momente der Inspiration durch Gott oder Weltgeist und keinen spontanen Erguss mehr und suchten einen Ersatz in sehr irdischen Impulsen: handwerklicher Kunst in Verbindung mit biologischen Empfänglichkeits- und Schaffenszyklen oder Erfahrungen wie Schock und Schmerz (Baudelaire) oder Erwachen aus Krankheit oder Schlaf (Poe, später Paul Valéry). Zwischen Wordsworths und Keats' romantischem Neuplatonismus im einen Extrem und Byrons und Mussets romantischem Desillusionismus im anderen Extrem spannt sich eine weite Skala, auf der sich die Dichterinnen und Dichter der Romantik bewegten, wie wenn etwa Percy Bysshe Shelley in einem Werk den « painted veil » zur Enthüllung des Wahren, Schönen und Guten der Ideenwelt momentan zu lüften empfiehlt und in einem zeitgleich entstandenen anderen Werk vor eben dieser momentanen Enthüllung warnt, weil sie doch nur « le grand néant » offenbare: « Lift not the painted veil »!<sup>22</sup> Beide Extreme

<sup>19</sup> Lamartine: *Méditations poétiques. Le Lac*, In: Ebda., S. 39, Zeilen 33–36.

<sup>20</sup> Ebda. Zeilen 37–40, Alphonse de Lamartine: *Œuvres*, S. 39.

<sup>21</sup> Morse Peckham: *Toward a Theory of Romanticism*. In: *PMLA* 66 (1951), S. 5–23.

<sup>22</sup> Percy Bysshe Shelley: *Prometheus Unbound* (MS 1819). In: P. B. Sh.: *Poetical Works*. Hg. von Thomas Hutchinson und G. M. Matthews. London: Oxford University Press 1970 (Oxford Standard Authors), S. 253, Akt III, Szene 4, Zeilen 190–97; und *Lift not the painted veil* (MS 1819), Ebda. S. 569.

sind auch in Tiecks und Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) vorhanden: auf der einen Seite die heilige und wahre Kunsterfahrung im Erfolg Raffaels, auf der anderen Seite das Scheitern des Komponisten Berglinger an den Widrigkeiten des Lebens und der Spießigkeit der Philister. Auf dieser breiten Skala zwischen positiver und negativer Romantik hat sich Lamartines *Le Lac* trotz Lamartines Byron-Kritik schon ein Stück in Richtung Byron bewegt, da es Verlust an die Stelle von Wiedererleben und Wiedergewonnenem Paradies setzt.<sup>23</sup> Das Gedicht kann, in seiner parnassianischen Gefeiltheit, lediglich den Fluss der Zeit für die Lesezeit retardieren, aber die neuplatonisch romantische Synthese von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nicht mehr so verwirklichen, wie es der selbsternannte romantische Propheten-Dichter Blake noch konnte, «the bard who present, past and future sees». Die Fixierung des glücklichen Moments ist nicht mehr sein Wiedererleben, weil wie bei Giacomo Leopardi Denken die Erinnerung überformt; die Pose des durch Wiedererleben inspirierten Dichters ist verloren.

Näher an Byrons Skeptizismus liegt das 1880 verfasste vielzitierte Sonett über das Sonett des viktorianischen Dekadenten Dante Gabriel Rossetti, Sohn eines in London exilierten Carbonaro, der in seinen Gedichten in italienischer und englischer Sprache Dantes Werke mit deren Form in ihre gegenteilige Aussage verkehrte. Hier wird wie bei Byron Liebe zum «amour fatal», der Augenblick des «coup de foudre» zum «moment fatal», hat der Tod das letzte Wort, und ist die Hoffnung auf eine Wiederauferstehung nur weitere Qual in leerer Illusion.<sup>24</sup> Im Fluss des *tempus edax* verleiht der Dichter dem kontingenten und trügerischen Moment des Glücks Sempiternität, die ihn aber über den Tod seiner Beatrice oder Madonna Laura nicht hinwegtrösten kann. Die Artifizialität des Sonetts, wie der Gedichte Rossettis überhaupt, deklariert den Verzicht auf jegliche Inspirationspose und stellt sich damit in die skeptizistische Tradition des romantischen Desillusionismus. Aus Dantes *Vita Nuova* und Petrarcas *Canzoniere* wird eine Gedichtsequenz «in vita e morte», die keine Transzendenz des inspirierten Moments mehr anerkennt und «in morte» endet. Dies gilt auch für *The Sonnet*, das Sonett als Liebesgabe und Totengabe, aber letztlich doch Totengabe. Der kunstvoll in Elfenbein, Ebenholz oder Münzmetall geschmiedete und so zeitlich bewahrte Moment ist Fährgeld für Charon, inszeniert durch Rossettis Begräbnis seines später so betitelten Sonettzyklus *The House of Life*

<sup>23</sup> Robert F. Gleckner: *Byron and the Ruins of Paradise*. Baltimore: Johns Hopkins Press 1967, passim.

<sup>24</sup> Felix Forster: *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*. Göttingen: V&R Unipress 2014, S. 44–49 und S. 91–94.

(1870, 1881) im Sarg seiner modernen, dekadenten <donna> Elizabeth Siddal in Jahre 1862:

A Sonnet is a moment's monument –  
 Memorial from the soul's eternity  
 To one dead deathless hour. Look that it be,  
 Whether for lustral rite or dire portent,  
 Of its own arduous fullness reverent;  
 Carve it in ivory or in ebony,  
 As Day or Night may rule; and let Time see  
 In flowering crest impearled and orient.  
 A Sonnet is a coin; its face reveals  
 The soul – its converse, to what Power 'tis due –  
 Whether for tribute to the august appeal  
 Of Life, or dower in Love's high retinue,  
 It serve; or, 'mid the dark wharf's cavernous breath,  
 In Charon's palm it pay the toll to Death.<sup>25</sup>

Der Moment, dem das Sonett geschuldet ist, ist im Unterschied zu Dante und Petrarca der Augenblick der Einsicht in die Letztendlichkeit des Todes, wo alle Liebe endet (*eros kai thanatos*).

In der Tat erlebten die 1820er und 1830er Jahre einen Paradigmenwechsel, weg von Vergangenheitsträumen und Zukunftsvisionen hin zum kurzen, flüchtigen sterblichen Augenblick, deutlich erkennbar in der vormodernen Ästhetik des Gegenwärtigen und Momentanen sowie des Kontingenten, das aller Systematik Hohn sprach.<sup>26</sup> Dieser Moment konnte beglückend oder schrecklich sein. *Carpe diem*, den flüchtigen Augenblick beglückender Ekstase um seiner selbst willen genießerisch ausschöpfen statt ihn in *memento mori* zu verachten oder in Ritualen und Systemen erstarren zu lassen, wurde ein neopaganes Programm bei Autoren wie Baudelaires Bewunderer und Nachrufverfasser Swinburne, Walter Pater und Oscar Wilde. Paters neopaganes Schlusswort zur Erstausgabe und Drittausgabe von *The Renaissance* (1873, 1888) ist das wohl bekannteste Manifest dieser Bewegung. Ausgehend von Heraklits Vorstellung ewigen Flusses diagnostiziert Pater Schnelllebigkeit und Vergänglichkeit als das zentrale Bewusstsein seines nicht mehr jenseitgläubigen Jahrhunderts. Nicht gelebte Momente fügen sich zu sozialen Ritualen und Konventionen,

<sup>25</sup> Dante Gabriel Rossetti: *The House of Life. The Sonnet* (1881). In: Dante G. Rossetti: *Collected Poetry and Prose*. Hg. von Jerome John McGann. New Haven/London: Yale University Press 2003, S. 127.

<sup>26</sup> Alexandra Böhm: Byron, Heine, and Musset. In: Christoph Bode/Sebastian Domsch (Hg.): *British and European Romanticisms*. Trier: WTV 2007, S. 196–198.

nicht ständig in Frage gestellte Gedanken fügen sich zu philosophischen Systemen und religiösen Dogmen, den toten Inhalten eines leeren Lebens. Ein erfülltes Leben dagegen ist (mit Heraklit und Blake) ständiges Glühen und Fließen, so viele Pulsschläge wie möglich in die uns gegebene Zeit zu pressen und den Momenten der Ekstase keine Erstarrung und Gewohnheit zu erlauben. « To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. » Und das erfüllteste Leben ist das Leben des Künstlers um der Kunst willen, der die schönsten Momente im Kunstwerk zu stilisieren und zu retardieren weiß.<sup>27</sup> Hier klingt die Fixierung des lebensweltlich flüchtigen Augenblicks höchster Ekstase in Keats' *On on a Grecian Urn* (1819) an, wengleich in dekadenter Abwandlung und ohne Keats' romantischen Neuplatonismus:

Of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for art's sake, has most; for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.<sup>28</sup>

Auf dem Weg hin zur Moderne wurde spätestens seit Baudelaire und Rossetti der Augenblick des Genusses jedoch immer mehr zum Augenblick des Schreckens, des Blicks in den leeren Abgrund und in die Sinnlosigkeit mit dem Tod endender menschlicher Existenz, etwa in Baudelaires *Le Crépuscule du Soir* in den *Fleurs du mal* (1859), wo der Moment höchster dichterischer Empfänglichkeit die Wahrnehmung der Schmerzensschreie des gequälten Menschen in Paris beinhaltet. Im Unterschied zum Kairos der positiven Epiphanie, der in einer Metaphysik-verlustigen und schnelllebigen Zeit keine Dauer mehr hat, verleiht der Kairos der negativen Epiphanie dem Menschen bleibenden Zweifel und Weltsinnverlust:

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,  
Et ferme ton oreille à ce rugissement.  
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!<sup>29</sup>

Sich dieser negativen Epiphanie des Moments wenn möglich verschließen, aber sie doch dichterisch gestalten müssen, ist auch die zentrale Botschaft der Romane und Erzählungen des Baudelaire-Bewunderers Joseph Conrad, am deutlichsten erkennbar in seiner Erzählung *Heart of Darkness* (1897). Der Er-

---

<sup>27</sup> Wolfgang Iser: *Walter Pater. Autonomie des Ästhetischen*. Tübingen: Niemeyer 1960.

<sup>28</sup> Walter Pater: *The Renaissance. Conclusion* (1873, 1888). In: W. P.: *The Works of Walter Pater in Eight Volumes*. London: Macmillan 1900, Bd. 1, S. 239.

<sup>29</sup> Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal. Le crépuscule du soir* (1859). In: Ch. B.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1976–1980 (Bibliothèque de la Pléiade, 1.7), Bd. 1, S. 95.

zähler trifft den Binnenerzähler Marlow, der mit seiner Schiffsmannschaft in den Urwald gefahren war, von der äußeren Kolonialstation (Symbol der äußeren Wahrheit) über die mittlere Kolonialstation (Symbol der Halbwahrheit) in die von Kurtz gehaltene innere Kolonialstation (Symbol der inneren und letzten Wahrheit). Von Station zu Station werden die Palisaden der Zivilisation morscher, erlebte Marlow immer mehr Momente negativer Epiphanie, bis er schließlich Kurtz traf, einen atavistisch zum Kannibalen regredierten Europäer, der in der Erkenntnis der inneren Wahrheit starb mit dem Schrei «The horror!». Der sterbende Kurtz, so erzählt Marlow «as though a veil had been rent»<sup>30</sup>, hatte in einer negativen Epiphanie die schreckliche Wahrheit des Firnischarakters aller Kultur, der animalischen Beutemotivation aller Kolonisation und der Sinnlosigkeit aller menschlichen Existenz erkannt. Diese Erkenntnis in der Transgression der Lebensgrenze pervertiert die christliche Eschatologie und erinnert an die Bildlichkeit des Moments der Todeserfahrung in der Erzählprosa und Versdichtung Edgar Allan Poes:

[...] he had made that last stride, he had stepped over the edge, while I had been permitted to draw back my hesitating foot. [...] perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible.<sup>31</sup>

Der Begriff der «negative epiphany» wurde von James Joyce geprägt, mit Bezug auf die *Dubliners* (1914), eine Sammlung von 15 Kurzgeschichten, die alle in Dublin spielen, und deren Gemeinsamkeit die momentane Erkenntnis der Lüge aller sinnstiftenden Religionen und der Unentrinnbarkeit des Menschen aus der Absurdität ist. Nach dem Muster von Baudelaires *Fleurs du mal* trägt die letzte Erzählung der Sammlung den Titel *The Dead*. Gabriel Conway, ein sensibler Literat, der unter der Enge und Spießigkeit Dublins leidet, ist dennoch unrettbar verstrickt in die bürgerlichen Rituale seiner Familie und die Langeweile seiner Ehe. Auch die Lektüre des Dichters Robert Browning, der sich dem viktorianischen Spießertum entgegen stellte, vermag ihn nicht zu inspirieren. Und dann bricht, auf dem Rückweg im Schnee von einer platten Familienfeier (wahrscheinlich am Epiphaniastag, dem 6. Januar), ein Moment Wordsworthscher Erinnerung durch, die ihn wie den Träumer in Schuberts *Winterreise* Blumen im Winter sehen lässt. Blitzartig verdichten sich vergangene Momente des Glücks mit seiner Frau:

<sup>30</sup> Joseph Conrad: *Heart of Darkness* (1897). In: J. C.: *Three Stories*. Collected Edition. London: Dent 1974, S. 149.

<sup>31</sup> Ebda. S. 151. Zum weiteren Kontext siehe Rolf Lessenich: Joseph Conrad: The Pilgrim's Progress and the Pilgrim's Regress. In: *Conradiana* 14 (1982), S. 205–216.

Moments of their secret life together burst like stars upon his memory. [...] Birds were twittering in the ivy and the sunny web of the curtain was shimmering along the floor.<sup>32</sup>

Der Erzähler lässt auf Gabriels kurze erlebte Rede jedoch sofort wieder auktoriale Erzählung folgen, die daran erinnert, dass Dublin und ganz Irland unter Schnee liegen. Der Umschlag von Gabriels momentaner, scheinbar positiver Epiphanie in eine negative wird vorbereitet. Beglückt sucht Gabriel den richtigen Moment, seine Vision und Aufbruchsstimmung auf seine Frau zu übertragen. Doch der Moment kehrt sich um in die tränenreiche Erinnerung seiner Frau an eine frühere Liebschaft mit einem Michael Furey, der sogar für sie gestorben war, also die Beichte eines Konventionsbruchs. Und der letztlich doch in der von Pater so geschmähten Gewohnheitskette von toten Momenten gefangene Literat Gabriel kann ihr nicht verzeihen. Der eine lebendige Moment romantischer Erinnerung intensiviert nur, wie in den Gedichten von Poe und Rossetti mit ihrer eitlen und deshalb umso bitterer enttäuschten Hoffnung auf eine Wiederauferstehung, die schmerzhaftes Erkenntnis des ultimativen Todes. Joyce entlässt den Leser mit Gabriels negativer Epiphanie ausgerechnet am christlichen Epiphaniastag, dass der durch das ganze Universum fallende und das ganze Land überziehende Schnee die Lebenden und die Toten gleich bedeckt, Gabriel Conway wie Michael Furey, ohne jedwedes Wordsworthsches oder Keatssches Symbol einer Wiederauferstehung. Im Moment der Unterbrechung seiner dunklen Träumerei und erlebten Rede durch ein Geräusch schaut Gabriel durch das Fenster und sieht statt der am Epiphaniastag versprochenen Erleuchtung nichts als Schnee:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. [...] His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.<sup>33</sup>

Tod als momentane negative Epiphanie nach der trügerischen positiven Epiphanie einer Erlösung sowie den trügerischen Jenseitsversprechen von Bibel, Kirche und Geistlichkeit prägte auch die Schützengrabendichtung des Ersten Weltkriegs (Great War), der im Jahr der Veröffentlichung der *Dubliners* ausbrach. Dekadenz und Frühe Moderne subvertierten den vorherrschenden unbremsten Technikglauben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Byrons Fortschrittsszweifel, Poes Erkenntniszweifel und heterogenes Menschenbild, Mussets Weltschmerzgedicht, Baudelaires Visionen des Urwalds von Paris,

---

<sup>32</sup> James Joyce: *Dubliners. The Dead* (1914). Penguin Books. Harmondsworth: Penguin 1974 (1956), S. 210.

<sup>33</sup> Ebda. S. 220. Für weitere Beispiele siehe Birgit Neuhold: *Measuring the Sadness. Conrad, Joyce, Woolf and European Epiphany*. Frankfurt a. M.: Lang 2009.

Sigmund Freuds aus dem Romantischen Desillusionismus stammende Psychoanalyse, Conrads Zivilisations- und Kolonialismuskritik, Arnold Schönbergs Auflösung der überkommenen Tonalität unter Einschluss kriegsähnlicher Explosivsequenzen, Joyces Repräsentation von Dublin als unentrinnbar hemmendes Gefängnis, Robert Delaunays Vision des Zusammenbruchs des Eiffelturms als moderner Turm von Babel in seinem Gemälde *Tour Eiffel aux arbres* (1910) sind typische Beispiele. Die literarisch belesenen und ambitionierten jungen Dichter in den Schützengräben erfuhren sehr bald, wie berechtigt die Kritik der Intellektuellen an der Fortschrittsgäubigkeit ihrer Zeit war. Die Schützengräben, Laufgräben und besonders die unterirdischen Tunnel stellten sich als das Gegenteil des zum Himmel ragenden <industrial sublime> dar. Gleichzeitig mit dem Verlust überkommenen Normen und Formen in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs regredierte Menschen hier zu Troglodyten, Ratten und Maulwürfen, ohne Perspektive und Orientierung, gleich ob in der Kriegsdichtung eines Siegfried Sassoon oder eines Giuseppe Ungaretti. Gedichte schildern lebendig Begrabene, die dann momentan ein Licht am Ende des Tunnels erblicken, das in einer falschen positiven Epiphanie ein Bibelwort aufruft: «Das Volk, das im Finstern wandelt, sieht ein großes Licht» (*Jesaja* 9,1; *Matthäus* 4,16). Doch wiederum erweist sich die soteriologische Offenbarung als negative Epiphanie: das Zwielficht am Ende des Tunnels ist kein Himmelslicht, sondern Mündungsfeuer von Geschützen und Brandfeuer zusammenfallender Häuser. Die Hölle erweist sich, wie in den Dramen Henrik Ibsens und August Strindbergs sowie in den Gedichten des frühen T. S. Eliot, als Mythos der *conditio humana*: der Soldat kriecht aus der Hölle in die Hölle. Auch hier steht am Ende nicht das Leben, sondern der Tod, bleibt die biblische Wiederauferstehung aus, verharret die von Wordsworth und Hegel gelehrt persönliche und geschichtliche Dialektik unvollendet in der Antithese. Der aus dem gewöhnlichen Zeitfluss herausgehobene Moment der Erkenntnis bleibt als literarische Konvention bestehen, freilich in einer Verkehrung, welche für die Dichtung des Romantischen Desillusionismus, der Dekadenz und der Frühen Moderne zur Konvention wurde:

Alone he staggered on until he found  
 Dawn's ghost that filtered down a shafted stair  
 To the dazed, muttering creatures underground  
 Who hear the boom of shells in muffled sound.  
 At last, with sweat of horror in his hair,  
 He climbed through darkness to the twilight air,  
 Unloading hell behind him step by step.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Siegfried Sassoon: *The Rear-Guard* (MS 1917). In: S. S.: *The War Poems of Siegfried Sassoon*. Ausgewählt und eingeführt von Rupert Hart-Davis. London: Faber & Faber 1983, S. 75–76, Zeilen 19–25.

# Bibliographie

## Quellen

- Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal. Le crépuscule du soir* (1859). In: Charles Baudelaires: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1976–1980 (Bibliothèque de la Pléiade, 1.7), Bd. 1.
- Blake, William: *Complete Poems*. Hg. von W. H. Stevenson. London: Longman 2007 (1971) (Longman Annotated English Poets).
- Coleridge, Samuel Taylor: *Complete Poetical Works*. 2 Bde. Hg. von E. H. Coleridge. Oxford: Clarendon Press 1962 (1912) (Oxford English Texts).
- Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*, 1897. In: J. C.: *Three Stories*. Collected Edition. London: Dent 1974.
- Defoe, Daniel: *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jacque Vulgarly Call'd Colonel Jack* (1722). Hg. von Samuel Holt Monk. Oxford: Oxford University Press 1965 (Oxford English Novels).
- Joyce, James: *Dubliners*, 1914. Penguin Books. Harmondsworth: Penguin 1974 (1956).
- Lamartine, Alphonse de: *Méditations poétiques* und *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold*. In: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Marius-François Guyard. Paris: Gallimard 1963 (Bibliothèque de la Pléiade, 165).
- Pater, Walter: *The Works of Walter Pater in Eight Volumes*. 8 Bde. London: Macmillan 1900.
- Peckham, Morse: Toward a Theory of Romanticism. In: *PMLA* 66 (1951), S. 5–23.
- Richardson, Samuel: *Clarissa Harlowe, or, The History of a Young Lady* (1748 (für 1747)–1749). 4 Bde. Eingel. von John Butt. London: Dent/New York Dutton 1978 (1932) (Everyman's Library, 882–884).
- Rossetti, Dante Gabriel: *The House of Life*, 1870–1881. In: D. G. R.: *Collected Poetry and Prose*. Hg. von Jerome John McGann. New Haven, London: Yale University Press 2003.
- Sassoon, Siegfried: *The War Poems of Siegfried Sassoon*. Ausgew. und eingel. von Rupert Hart-Davis. London: Faber & Faber 1983.
- Shelley, Percy Bysshe: *Poetical Works*. Hg. von Thomas Hutchinson und G. M. Matthews. London: Oxford University Press 1970 (Oxford Standard Authors).
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*, 1765 (für 1764). Hg. von W. S. Lewis. Oxford: Oxford University Press 1969 (1964) (Oxford English Novels).
- Wordsworth, William: *The Prelude, or, The Growth of a Poet's Mind* (MSS 1805, 1850). Hg. von Ernest de Selincourt und Helen Darbishire. Oxford: Clarendon Press 1959 (Oxford English Texts).
- Wordsworth, William: *Poetical Works*. Hg. von Thomas Hutchinson und Ernest de Selincourt. London: Oxford University Press 1971 (1936) (Oxford Standard Authors).

## Sekundärliteratur

- Böhm, Alexandra: Byron, Heine, and Musset. In: Christoph Bode/Sebastian Domsch (Hg.): *British and European Romanticisms*. Trier: WTV 2007, S. 196–198.
- Bruhn, Mark: Place Deixis and the Schematics of Imagined Space: Milton to Keats. In: *Poetics Today* 26 (2005), S. 387–432.

- Davis, James P.: The „Spots of Time“. Wordsworth's Poetic Debt to Coleridge. In: *Colby Quarterly* 28 (1992), S. 65–84.
- Forster, Felix: *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*. Göttingen: V&R Unipress 2014.
- Gleckner, Robert F.: *Byron and the Ruins of Paradise*. Baltimore: Johns Hopkins Press 1967.
- Iser, Wolfgang: *Walter Pater. Autonomie des Ästhetischen*. Tübingen: Niemeyer 1960.
- Jaurrette, Colleen (Hg.): *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*. Amsterdam: Rodopi 2005.
- Lessenich, Rolf: Joseph Conrad: The Pilgrim's Progress and the Pilgrim's Regress. In: *Conradiana* 14 (1982), S. 205–216.
- Lessenich, Rolf: „Where death becomes absurd and life absurder“: Literary Views of the Great War 1914–1918. In: *Erfurt Electronic Studies in English* 5 (1999).
- Neuhold, Birgit: *Measuring the Sadness. Conrad, Joyce, Woolf and European Epiphany*. Frankfurt a. M.: Lang 2009.
- Novak, Maximillian E.: The Extended Moment. Time, Dream, History, and Perspective in Eighteenth-Century Fiction. In: Paula R. Backscheider (Hg.): *Probability, Time, and Space in Eighteenth-Century Literature*. New York: AMS Press 1979, S. 141–166.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

Winfried Wehle (Eichstätt)

## ◀ Innamoramento ▶

Der Anstoß des Herzens als Anfang des Denkens und Dichtens (Dante, *Vita nova* I–III)

### 1

Es muss tiefe, ja geradezu mythische Gründe geben, warum Künstler zu allen Zeiten, in allen Kulturen Liebe in allen ihren Spielarten zum Thema machen. Die Rhetorik, die darauf angewiesen ist, Aufmerksamkeit zu erregen, um Wirkung zu erzielen, weiß viel über den Menschen und wie man ihm beikommen kann. Starke Wirkungen werden erzielt, lehrt sie, wenn sein Leidenschaftsvermögen geweckt wird. Unter diesen sogenannten ◀ *passiones* ▶ wiederum gilt ihr eben die Liebe als die erste, heftigste und umfassendste. So hatte es dem Mittelalter auch das Etymologienbuch des Isidor von Sevilla erklärt. Den Namen Venus leitet es geradezu rührend von Zeitwort ◀ *venire* ▶ her, weil sie zu allen ◀ *komme* ▶.<sup>1</sup> Ihr ungestümer Andrang setzt sich über alle Schranken des Verstandes hinweg und spricht uns unvermittelt an. Wie die Mythologie lehrt, treffen Amors Pfeile jäh und unwiderstehlich. Wer deshalb erfahren will, was den Menschen zutiefst berührt, muss es an einem liebend aufgebrachten Gemüt studieren. In diesem Zustand kommt die menschliche Natur gleichsam als Naturereignis zur Aufführung. Sie setzt dadurch anschaulich die immer neue Frage in Szene: Was ist der Mensch? Was lässt sich dem Phänomen ◀ *Liebe* ▶ für sein Selbstverständnis entnehmen? Das Problem: Wir sind einerseits auf ein stabiles Ich angewiesen, und doch andererseits immer im Werden begriffen. Identität ist, insofern, ein kulturelles Produkt. Das wesentlichste Werkzeug aber, um es herzustellen, bleibt, bis heute, die Sprache. Als Literatur aber bekennt sie sich zum ◀ *larvatus prodeo* ▶; auf ihre Maske zeigend schreitet sie voran. Sie kann dadurch frei eben über die Masken verfügen, die wir für unsere Selbstbildnisse halten, da niemand gezwungen ist, sich davon persönlich getroffen zu fühlen.

---

<sup>1</sup> Isidorus [Hispalensis]: *Etymologiarum sive Originum libri XX*. Hg. von W. M. Lindsay. Oxford: Oxford University Press, 1911 (Oxford Classical Texts). – Dt. Ausg.: Isidorus [Hispalensis]: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*. Übers., mit Anm. von Lenelotte Möller. Wiesbaden: Marix 2008, S. 140 ff. (Buch III, «Astronomie»).

Das Ereignisfeld ‹Liebe›<sup>2</sup> kennt ein Urmoment, das unsere tiefen Veranlagungen aufzubrechen vermag: das ‹innamoramento›.<sup>3</sup> Es schlägt uns doppelt in Bann. Einerseits tritt es als eine unvorgreifliche Epiphanie ein. Sie hält für einen Augenblick das Zeitleben an und verleiht dem Betroffenen den Schauer von etwas Überzeitlichem und Hoheitlichem. Dieses aber kommt ihm andererseits zugleich wie etwas ganz Ursprüngliches, als eine ‹arché› von Liebe entgegen, als das, was sie im Letzten bewegt. Wer deshalb dieser Spur folgt, betreibt anthropologische Grundlagenforschung. Dies trifft vor allem für ältere, vormoderne Sprachkunst zu. Denn zu ihrer Zeit war eine Systemgestalt des Menschen noch ungleich weniger von den aufkommenden Lebenswissenschaften wie Anatomie, Physiologie, Moralphilosophie, Staats- und Gesellschaftslehren geprägt.

Dennoch mag es überraschen, dass insbesondere die Lyrik diese poetische Wissenschaft von der Liebe wahrnahm. Eines ihrer herausragenden Studienzentren war die Dichtung des *dolce stil*.<sup>4</sup> Dante nannte seine Träger «fedeli d'amore» (3,9).<sup>5</sup> Er sah sich und sie als einen Sachverständigenrat Amors<sup>6</sup>. Die

---

2 Das Spektrum mittelalterlicher Liebesauffassungen repräsentiert die Anthologie Iñigo Atucha/Ruedi Imbach (Hg.): *Amours plurielles. Doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*. Paris: Seuil 2006 (Points, 547).

3 Vgl. Klaus Ley: Kunst und Kairos. Zur Konstitution der wirkungsästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur. In: *Poetica* 17 (1985), S. 46–82 und Michael Schwarze: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarca's *Canzoniere*. In: Michael Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129.

4 Vgl. zuletzt insbesondere Francesco Fioretti: *Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo di Dante tra Guido, Lapo e Gino*. Roma: Aracne 2013.

5 Benutzte Ausgaben: Dante Alighieri: *Vita Nova*. Hg. von Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana Editrice 1907 u. ö., abgeglichen mit der demnächst erscheinenden kritischen und kommentierten Neuausgabe Dante Alighieri: *Vita Nova. Rime*. Hg. von Marco Grimaldi und Donato Pirovano. Roma: Salerno Editore 2015. – Vgl. ebenfalls Dante Alighieri: *Vita Nova*. Hg. von Domenico de Robertis. Milano/Napoli: Ricciardi 1980 (Opere minori, I,1); ebenfalls in: Dante Alighieri: *Opere Minori*. Bd. 1. Hg. von Giorgio Bärberi-Squarotti. Torino: UTET 1983, S. 69–155 («Introduzione», S. 11–68); Dante Alighieri: *Vita Nova*. Hg. von Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi 1996. Stellennachweise in Klammern nach der Ausg. Barbi (Paragraph/Abschnitt), hier 3.9. – Empfehlenswerte deutsche Übersetzung mit Kommentar: Dante Alighieri: *Vita Nova/Das Neue Leben*. Übers. u. komm. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel. München: dtv 1988 (Literatur.Philosophie.Wissenschaft).

6 Den damit verbundenen systematisierenden Anspruch im Kontext der zeitgenössischen Wissensweisen und vor dem Hintergrund trobadoresker Liebesdichtung hat untersucht: Michael Bernsen: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung bis zu Petrarca*. Tübingen: Niemeyer 2001 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 313); zu Dante: S. 263–291.

Damen ihres Herzens bilden zwar den Anlaß ihrer Hingabe. Doch so mächtig sie auch auf sie wirken: Ihr Bild dient letztlich nur dazu, sich in ihrem Bilde selbst zu spiegeln. Dafür spricht nicht nur die Namenswahl ihrer Herrinnen. Wenn Cavalcanti sich «Giovanna», Dante die «Beatrice», Petrarca seine «Laura» und Boccaccio die «Fiammetta» erwählen, dann geht es ausdrücklich um ihren – sprechenden – Namen. «Nomina sunt consequentia rerum», heißt es definitorisch bei Dante (13,4). Dieser «Sache» («rerum») auf den Grund zu gehen, die der Liebende als Wirkung an Leib und Seele erfährt, dies stellt gleichsam das anthropologische Untersuchungsprogramm und ihre Verse dessen lyrische Protokolle dar. Ihnen liegt kein belastbares biographisches Ereignis zugrunde. Ihre Poeten hatten, soweit man das nachvollziehen kann, ein durchaus aktives Liebesleben. Statt von Liebe zu sprechen empfiehlt sich daher das deutsche Fachwort «Minne». Lob und Klage ihrer Lieder gehorchen im Übrigen der trobadoresken Rollenverteilung: auf der einen Seite ein rückhaltlos Liebender, auf der anderen eine über die Maßen liebenswürdige, aber hoheitlich sich entziehende Frau. Auch deshalb sieht sich der Liebende auf sich zurückgeworfen. Worin aber könnte der Gewinn einer solchen von vornherein unerfüllbaren Liebe bestehen? Was namentlich im Umkreis des *dolce stil* verhandelt wird, ist mithin die Nachschrift eines inszenierten Narzißmus. Sie kreist um die Frage: Was bewegt die menschliche Natur, wenn sie in Liebe entbrennt?

## 2

Einer, der ihr geradezu systematisch, wie allem, auf den Grund gegangen ist, war Dante. Was der letzte Vers der *Divina Commedia* als Weltprinzip schlechthin verkündet – «l'amor che move il sole e l'altre stelle» –, wurde lange vorher im Akt des «innamoramento» zu Beginn der *Vita Nova* angebahnt.<sup>7</sup> Damals war das Ich, an dem Dante das Phänomen «Liebe» studiert, seiner Minne-Herrin Beatrice zum ersten Mal begegnet. Erstaunlich konsequent bezeichnet es die Unerreichbare als «donna de la mia mente» (2,1), als Mitte seiner Gedankenwelt. So viel begriffliche Klarheit verdankt sich der analytischen Anlage des Büchleins. Der Autor hat die «Liebesgeschichte» seines Ichs als Rückschau angelegt. Der Rememorierende weiß also bereits zu Beginn, wie sie endet.<sup>8</sup> Ihre

---

<sup>7</sup> Vgl. den Textauszug im Anhang.

<sup>8</sup> Vgl. Winfried Wehle: *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nova als Aufhebung des Minnesangs im Epos*. München: Fink 1986; e-book Ausgabe: <http://edoc.ku-eichstaett.de//6633/>, Kap 2.

Beweggründe lassen sich deshalb folgerichtig und gezielt entfalten. Wenn er von <Liebe> und <Herz> spricht, sind mithin bildliche Untersuchungsbegriffe gemeint.

Im Einzelnen: Bereits mit symbolischen neun Jahren begegnet das Ich der VN der Beatrice. Ihr Auftritt trägt alle Anzeichen einer überwältigenden Erscheinung («*appare*», 4 mal). Nicht eigentlich sieht er sie; sie fällt ihm vielmehr völlig unvermittelt ins Auge, das höchst angesehene Organ im Mittelalter.<sup>9</sup> Dieser eine <Augenblick> entscheidet im Grunde über sein ganzes künftiges Gemütsleben. Er löst in ihm einen erschütternden Umsturz seines ganzen Wesens aus: «*tremare sì fortemente [...] ne li menimi polsi*», 2,4). Von diesem Moment an ist das Ich ein Anderer. Die Beatrice muss etwas in ihm geweckt haben, das offenbar latent in ihm angelegt, aber ihm bislang völlig unbekannt war. Ihr Eindruck zwingt ihn, gleichsam aus sich herauszugehen und dieses Andere seiner selbst als <Passion> gedanklich wieder einzuholen. Dies wird zur Lebensaufgabe, der seine Dichtungen nachgehen. Mit anderen Worten: Fortan hat es zu versuchen, dem Erschrecken, («*orribilmente*») und Erstaunen («*mirabile*»), die sich ihm selbst entfremdet haben, eine lebenswerte Identität abzugewinnen. Anders gesagt: dem außergewöhnlichen Augenblick in den gewöhnlichen Anschauungen von Zeit und Raum Dauer zu verleihen. Darauf vor allem kommt es Dante an. Sogleich unterbricht er deshalb die Dramaturgie dieses <innamoramento> und fragt nach den tieferen Beweggründen. Denn der Anblick der Beatrice hatte seinem Protagonisten körperlich-physiologisch klargemacht, dass er es mit einer Macht zu tun hat, die ihn *überwältigt* und damit zu *unterwerfen* vermag. Das entspricht zwar dem trobadoresken Verhältnis von Feudalherrin und Vasall: Seine Liebe zu ihr soll eine Liebe zu ihren höfischen Tugenden (<*cortesia*>) wecken.

Dante trägt in dieses sozialpsychologische Erziehungsprogramm jedoch nicht weniger als drei weitere Sinnebenen ein. Dem Ich der VN ist aufgetragen, nach und nach an sich selbst zur Erscheinung zu bringen, wie ihm die Beatrice erschienen ist. Wie aber soll es eine im Grunde übernatürliche Vision visualisieren? Seine erste Maßnahme hat geradezu epochalen Charakter. Dante erklärt seinen Fall medizinisch, im Spiegel der Humoralpathologie.<sup>10</sup> Ihren

<sup>9</sup> Vgl. Gudrun Schleusener-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*. 2 Bde. München: Fink 1985 (Münsteraner Mittelalter-Schriften, 35).

<sup>10</sup> Vgl. die allgemeine Untersuchung von Massimo Ciavolella: *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni 1976 (Strumenti di Ricerca, 12.13), sowie Erich Schöner: *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*. Wiesbaden: Steiner 1964 (Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, 4). Der Schlüsseltext des Mittelalters war die über und über kommentierte Schrift des Aristoteles *De anima*. Ausg.: Aristoteles: *Über*

Grundriss hat bereits die antike Wissenschaft vom Menschen, namentlich die Schrift *De anima* von Aristoteles angelegt. Kirchenväter bis hin zu Albertus Magnus und Thomas von Aquin haben sie aktualisiert.<sup>11</sup> Auf sie und ihre Auffassung vom Menschen als einer «anima triplex» vor allem stützt sich Dante. Ihr zufolge bildet das Herz zusammen mit Kopf und Bauch des Menschen eine psycho-physische Arbeitsgemeinschaft.<sup>12</sup> Sie ließ sich im Übrigen bruchlos als heidnischer Vorläufer einem christlichen Menschenbild gutschreiben, das ein dreifaltiger Gott nach seinem Bild und Gleichnis geschaffen hatte. Die Frage aber war, wie das menschliche Wesen die Ansprüche des Kopfes, das Denkvermögen, des Herzens, das Empfindungsvermögen, und des Bauches, das Begehungsvermögen, in Einklang zu bringen vermag. Und: Wer sollte die Führung unter diesen «facultates» übernehmen, damit der Mensch den Geboten seines Gottes gegenüber dem Nächsten und sich selbst gerecht würde? Im Grunde hat noch jede neue Kulturepoche deren Zusammenspiel jeweils neu interpretiert. In diesem Sinne darf man auch von einer Dantezeit sprechen.

Der Autor der *VN* geht dabei von der intensiven Befragung des Phänomens Liebe durch die «fedeli d'amore», die Träger des *dolce stil*, aus. Das eigentlich erregende Moment war ihnen die menschliche Naturenergie, gewissermaßen das biotische «primum mobile», das in der «anima sensitiva», wie Dante sie im *Convivio* nannte, seinen Sitz hat.<sup>13</sup> Es setzt sich blind, ungeistig und rücksichtslos über die beiden anderen Vermögen, den Bauch, die «anima vegetativa» und den Kopf, die «anima intellettiva», hinweg. Über Jahrhunderte galt es deshalb, es als sündhaft aus dem Gedankenbild des Menschen zu verbannen. Dante jedoch wendet sich – zunächst – kühn gegen die moralische Vorverurtei-

---

*die Seele*. Gr.-Dt. Hg. und übers. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner 1995 (Philosophische Bibliothek, 476).

**11** Worauf die Kommentare zur *VN* knapp verweisen. Vgl. Domenico De Robertis (Hg.): *Vita Nova*, S. 31; Guglielmo Gorni (Hg.): *Vita Nova*, S. 9.

**12** Unverständlich, wie Gorni diesen «wissenschaftlichen» Ansatz Dantes als «parodia trinitaria» bezeichnen kann (Ebda., S. 244).

**13** *De Vulgari Eloquentia*: «homo tripliciter spirituatus est, videlicet vegetabili, animali et rationali»; in der Ausgabe Dante Alighieri: *Le Opere di Dante*. Hg. von Franca Brambilla und Domenico De Robertis u. a. Firenze: Ed. Polistampa 2012 (Società Dantesca Italiana), S. 496; II,ii,6. – *Convivio* (Ebda., S. 356; III,ii,11): «lo Filosofo [d. h. Aristoteles] dice che l'anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare», d. h. «potenza vegetativa», «sensitiva» und «intellettiva». – So in Übereinstimmung mit Andreas Capellanus: «wenn einer [...] eine schöne Frau sieht, beginnt er sofort [!] sie in seinem Herzen zu begehren», Andreas Capellanus: *Über die Liebe / De amore*. Hg., eingel., übers., mit Anm. von Fidel Rädle. Stuttgart: Hiersemann 2006, S. 7 (Buch I, Kap. 1). Dazu auch Rita Librandi: *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*. In: Francesco Bruni (Hg.): *Capitoli per una storia del cuore*. Palermo: Sellerio 1988, S. 119–180.

lung seiner Zeit: wissenschaftlich gesehen bildet die *«anima sensitiva»* die Grundlage des menschlichen Triptychons. Ihre Vitalkraft bildet den Rohstoff des Lebens. Deshalb lässt er den ursprünglichsten Impuls des *«innamoramento»* vom Herzen ausgehen. Demonstrativ stellt er diesen Seelenort als den tiefsten, dunkelsten der menschlichen Natur heraus. Dessen Ereignisse spielen sich, nach heutigen Vorstellungen, im Unbewussten ab. An seinen instinktiven Interessen gilt es anzusetzen, sie aufzuhellen und ihnen das *«Geheimnis»* (*«secreto»*) ihrer unwillkürlichen Macht zu entreißen. Die Plötzlichkeit und Unwiderstehlichkeit, mit der sie das Ich überfallen, zeigt an, dass sie die treibende Kraft hinter allen Lebensvorgängen sind. Sie setzen den *«spirito de la vita»* (2,4), den ersten unter den Lebensgeistern, in Bewegung, um sich in Gestalt von sinnlichen Eindrücken im *«Bewusstsein»* (*«mente»*) bemerkbar zu machen.

Auf dieser Basis beginnt das Ich, sein *«innamoramento»* zu rekonstruieren. Seine erste Gestaltgebung zitiert eine verbreitete mythologische Tradition: Er verkörpert es in der Gestalt Amors. Mit ihm wird der befremdliche Ansturm der Gefühle zunächst im Naturwissen der Antike aufgefangen. Wenig später erweitert ein Traum dessen Spektrum. Hinter dessen Anschauungsform wiederum kündigt sich jedoch die große Ungenannte, das mütterlich generative Prinzip der Natur schlechthin, an: Venus.<sup>14</sup> Dante wendet hier auf das *«innamoramento»* ein sinnbildliches Verfahren an, das er durch alle seine Werke hindurch beibehalten wird: die stufenseise – typologische – Entfaltung seiner Aussage, die zugleich mit der Ordnung des mehrfachen Schriftsinns zusammen spielt (*«lo mio pensiero sale ne la qualitate di lei in grado»*, 41,6). Dementsprechend verkörpert die Beatrice gewissermaßen den Litteralsinn Amors, er wiederum den *«sensus allegoricus»*, der auf das Urbild, den heidnischen *«sensus spiritualis»*, die universelle Lebensmacht der Venus verweist. Sprachtheoretisch gewendet: Beatrice ist *«parole»*, Amor *«langue»* und Venus *«langage»*.

### 3

Wenn also Beatrice das Herz, die *«anima sensitiva»* des Ichs, in solchen Aufruhr zu versetzen vermag, können da die anderen Vermögen, Kopf und Bauch,

---

<sup>14</sup> Vgl. dazu Winfried Wehle: Rückkehr nach Eden: über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Commedia*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), S. 13–66; vgl. auch: <http://edoc.ku-eichstaett/3925/>. Renaudet hat Venus in Dante motivgeschichtlich untersucht: Augustin Renaudet: *Le mythe de Vénus*. In: A. R.: *Dante humaniste*. Paris: Les Belles Lettres 1952 (*Classiques de l'humanisme*, 1), S. 319–329.

«anima intellettiva» und «anima vegetativa» ungerührt bleiben? Sie zeigen sich, wie die *VN* betont, gleichursprünglich erschüttert. Das dreifach wiederholte «in quel punto», d. h. im selben Augenblick, unterstreicht es. Doch wie anders fällt ihre Reaktion aus. Der Energieausbruch des Herzens bringt sie ihrerseits außer sich, sodass sie spontan bekennen müssen, wie der Amor der Beatrice sich auf sie auswirkt. Darauf kommt es Dante an. Jedes der beiden Vermögen bekennt dabei seinen Eigensinn. Die Geistnatur («anima intellettiva») verfällt in höchstes Staunen («si cominciò a meravigliare molto», 2,5); die Leibnatur («anima vegetativa») bricht in Tränen aus («cominciò a piangere», 2,6). Es sind psychophysische Höchstreaktionen. Sie machen offenbar, dass Denken und Wollen, Intellekt und Instinkt, ein und denselben kreatürlichen Appell völlig gegensätzlich interpretieren. Dante hat damit, wie die *VN* im Weiteren und insbesondere das *Convivio* ausführen, das, was den Menschen zum Menschen macht, bereits umfassend als einen Gegensatzzusammenhang, als eine Doppelnatur begriffen. Von seiner natürlichen Veranlagung her gesehen ist menschliches Selbstverständnis daher sekundär, eine kulturelle Schöpfung. Sie geht aus einem – lebenslangen – Zweikampf, einer Psychomachia von Leib und Seele hervor.<sup>15</sup> Petrarca wird von diesem «dissidio» ein vielgerühmtes Lied singen; Faust wird es so beklagen: «Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust». Ein «Dividuum» sei der Mensch, ergänzt Novalis, sein Zeitgenosse, weil ihm – inzwischen – das ‚In‘- des Individuums fehle. Damit aber ist unausdrücklich das große anthropologische Problem gestellt: Wie lassen sich seine inneren Gegensätze versöhnen? Nach der Vorstellung der damaligen Zeit besteht darin das Glück. «Beatrice» ist seine namentliche Agentin.

## 4

Unmittelbar hier setzt Dantes Dramaturgie des «innamoramento» an. Beatrice hat das Ich vom ersten Augenblick an so stark gefangengenommen, dass es das Bild, das es in sich aufgenommen hat, geradezu zwanghaft immer wieder in ihrem Anblick realisieren muss («Elli mi commandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima», 2,8). Genaugenommen bildet die objektive Beatrice von vornherein somit nur das sinnliche Unterpfeiler für ihre eigentliche Realität in der Vorstellung des Ichs. Ihr Anwalt Amor wird dem

---

<sup>15</sup> Später (27,5 ff.) hat das Ich der *Vita nova* diesen Konflikt selbst auf die – humoralpathologischen – Begriffe gebracht: «fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo cuore, cioè l'appetito; l'altro chiamo anima, cioè la ragione».

Ich klarmachen, dass die Wahrheit, von der die Liebesleidenschaft («passioni»; 2,10) weiß, ihren Sitz im Vorstellungsvermögen hat («imaginazione», 2,7). Dessen Sprache der Bilder ist die Denkweise der «anima vegetativa», ihr Redeziel Liebeserfüllung; Lust – «piaceri» (ebda.) – das Kriterium ihrer ungeistigen Wahrheit. Genau diesen Ausgang aus dem «dissidio» aber lässt das Minneritual von vornherein nicht zu. Was aber geschieht mit einem solch aussichtslos Liebenden? Er verfällt der Liebeskrankheit schlechthin, der «malattia d'amore». Für deren Behandlung zuständig ist die Humoralpathologie. In ihrem Sinne bestimmt Dante die Symptome: überhitzten Pulsschlag («li menimi polsi», 2,4), der die Lebensenergie verzehrt; Appetitlosigkeit («nudrimento [...] frequenter impeditus», 2,6), Tränenfluss («piangere», ebda.), Zittern u. v. m. So aber diagnostiziert die Temperamentenlehre einen «Melancholicus».<sup>16</sup> Sein blockiertes Triebverlangen fixiert ihn so sehr, dass dessen Gegenspieler, das Verstandesvermögen, die «anima intellettiva», völlig ausgeschaltet wird. Damit kommt seine Seele aus dem Gleichgewicht. Physisch droht ihm der Liebestod, mit dem er gern der abweisenden Herrin droht. Psychisch überlässt er sich den ungezügelter Imaginationen der «anima vegetativa», die ihn mit Träumen und Wahnvorstellungen («parlare fabuloso»; 2,10) heimsucht. Doch verschaffen sie dem unglücklich Liebenden auf ihre Weise nicht ebenfalls eine, wenn auch zunächst negative, Erkenntnis seiner selbst? Sie entgrenzen seine bisherige Identität nach unten, in die dunklen Bereiche seiner Tiefennatur. Wie man heute weiß, entscheiden sich dort mehr als 80 % unserer Reaktionen. Schon Dante war ganz offenkundig überzeugt, dass ein Bild des Menschen ohne dieses kreatürliche Wissen keine Grundierung hätte.

Um dessen wortlose Anmeldungen jedoch verstehen zu können, müssen sie gedankenförmig gemacht werden. Noch im Akt des «innamoramento» selbst hat Dante deshalb schon vorgesorgt. Venus, die heidnische Patronin der «anima vegetativa», galt der christlichen Welt als Kupplerin und Prostituierte.<sup>17</sup> Sie musste deshalb von vornherein in die Schranken gewiesen werden. Die Minnefiktion sowie das vorerotische Alter der Beatrice – 8 ¼ Jahre –, hatten dem vorgebaut. Beides stattete die Herrin zugleich traditionell mit unvergleichlicher äußerer und innerer Perfektion aus («di sì nobilissima virtù», 2,9). An Liebeserfüllung war dadurch nicht zu denken; auch nicht später, als beide 18 waren. Ihrer unantastbaren «ineffabile cortesia» (3,1) ist es zuzuschreiben,

<sup>16</sup> Vgl. dazu Monika Zeiner: *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*. Heidelberg: Winter 2006 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, 27), bes. Kap. 1, 6 und 7.

<sup>17</sup> Exemplarisch die Darstellung Jean de Bondols auf der *Tapiserie de l'Apocalypse* im Château d'Anger, wo sie als «Grande Prostituée» bezeichnet wird.

dass der Adoleszente, trotz der Übermacht ihres Amor, dennoch nie ganz der <ragione> entraten muss («tuttavia [...] nulla volta [...] senza 'l fedel consiglio de la ragione», 2,9). Dadurch, so will es Dantes anthropologische Konfliktordnung, war es möglich, neben der Unterwerfung durch die <anima vegetativa> gleichzeitig auch den erhebenden Aufschwung zu registrieren, den das <innamoramento> auf die <anima intellettiva>, das Geistvermögen, ausübt: das «maravigliar molto» (2,5). Es ereignet sich seinerseits plötzlich und entgrenzt augenblicklich auch dessen Wahrnehmung, aber nach oben, in höhere beseligende Dimensionen («Apparuit iam beatitudo vestra» 2,5).

Dante bezieht sich damit auf zwei bedeutende kulturelle Maßnahmen, um sie gemeinschaftsfähig zu machen. Das Staunen ist, von Platon und Aristoteles her gesehen, der Anfang philosophischen Denkens.<sup>18</sup> Es bildet seine Anstöße zu Ideen und Idealen aus, macht aus erlittener Liebe ursächliche Begriffe. Ganz dem entsprechend teilt sich dem Ich bereits im ersten Moment, wenn auch noch als <figura etymologica> verhüllt, die frohe Botschaft mit, dass ihm in *Beatrice* <beatitudo> verheißen ist. Am Ende seines Liebesweges wird es diese Wahrheit dann gedanklich ausgearbeitet haben. Wie um ihr noch mehr Nachdruck zu verleihen, wurde ihm diese hohe Zielvorgabe chiffriert, noch vor der Erscheinung der *Beatrice* selbst und gleich doppelt bedeutet, auch wenn es im ersten Moment die Bedeutung noch nicht begreifen konnte: in der auffälligen Umschreibung des Alters der beiden Minnepartner. Dante stilisiert ihre Liebesbegegnung (2,1 ff.) als ein Naturereignis. *Beatrice*, damals acht Jahre und vier Monate alt, wird so auf den April ihres neunten Lebensjahres festgelegt.<sup>19</sup> Die Temperamentenlehre kennt ihn als den Frühlingsmonat, die sanguinische Jahreszeit der Venus; *Beatrice* erscheint ihm farbgemäß zuerst in rotem Gewand.<sup>20</sup> Das Ich hingegen hat das achte Lebensjahr so gut wie vollendet. Es befindet

---

**18** Vgl. Walter Erhard: Admiratio. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Tübingen Niemeyer 1992. Bd. 1, S. 109–118.

**19** Eine genaue Untersuchung verdiente die Beobachtung, dass die Auftritte *Beatrices* wohl alle auf einen <Venerdì> (Venus) fallen, die Dantes' auf einen <Martedì> (Mars) und damit an einer bezeichnenden mythologischen Überschreibung auch in dieser Hinsicht teilhaben.

**20** Es fällt auf, dass nahezu alle Kommentare darum bemüht sind, die Farbe Rot von vornherein spirituell, unter Aufbietung biblischer Stellen erklären. Das «libello» Dantes sei eben «un testo sacro nella sostanza» und der Autor ein «evangelista» setzt Giorgio Bärberi-Squarotti voraus. Vgl. seine – einflussreiche – Einleitung zur Ausgabe der *Vita nova* (Dante Alighieri: *Opere Minori*, S. 22 f.). Der Grund: Er betrachtet die *Vita nova* aus der Perspektive des Objekts der Darstellung – *Beatrice* –, nicht aus der des Subjekts, des liebenden und schreibenden Ich. Übergeordnete Voraussetzung sei, dass Dante «far coincidere letteratura e teologia» (Ebda., S. 63). – Dies unterschlägt die offensichtliche primäre humoralpathologische Grundlegung des <innamoramento>.

sich damit im Winter der melancholischen Komplexion. Ihrer beider Liebesgeschichte ist also von vornherein im großen Kreislauf der Natur situiert und damit auf eine wissenschaftlich-medizinische Grundlage gestellt. Das ›innamoramento‹ hat dem Liebenden eine innere Zerrissenheit zugefügt. Angesichts der Beatrice hat er sich in einer kränkenden und einer heilsamen, einer erniedrigenden und einer erhöhenden Erfahrung seiner selbst verdoppelt. Jetzt steht er vor der Lebensaufgabe schlechthin, diesen Richtungsstreit seiner Natur zu schlichten. Verlangt ist eine psycho-physische Hermeneutik, ein Drittes, in dem die inneren Gegensätze sich aufheben lassen.

## 5

Die hohe Kunst Dantes besteht darin, dass er auch darauf von Anfang an eingeht: Er verweist den Liebenden auf den Himmelsweg der Metaphysik. Allerdings ist er zunächst tief in die Zeichenverhältnisse der Eröffnungsszene eingelassen. Ja, er wird erst eigentlich in der anknüpfenden Abwendung von Petrarca's *Canzoniere* anschaulich. Dessen ›innamoramento‹ findet an einem Karfreitag statt, dem Todestag Christi. Die Laura-Liebe seines Ichs gerät dadurch in einen lebenslangen Widerstreit mit der gebotenen Gottesliebe. Als seine Minneherrin aber an Weihnachten, der Geburt Jesu, ihre irdische Existenz verlässt, wäre der Weg zu seiner geistigen Wiedergeburt im Glauben frei. Wie uns seine Schrift *Secretum meum* jedoch eröffnet, vergeblich.<sup>21</sup> Wenn nicht alles täuscht, deckt Petrarca dadurch gerade das Risiko auf, das Dantes ›innamoramento‹ unterschlagen hatte: Was geschieht mit jemandem, der nicht so unangefochten wie Dante den sinnlichen Amor – der Beatrice – in einem metaphysischen ›Amor Dei‹ aufgehoben sieht? Das Glück, das der Liebende am Ende der *VN*, erst recht im *Paradiso* erfährt, war nur um den Preis eines unverbrüchlichen Glaubens an die Offenbarung zu haben. Nur dann ist alles Irdische ein Gleichnis. Erst unter dieser Voraussetzung kann das ›maravigliare‹ der Beatrice, christlich gedeutet, auf das Frühlingswunder des Ostersonntags anspielen. Und das Liebesleben des Ichs der *VN*, das unter den winterlichen Zeichen der Melancholie beginnt, kann sich mit Weihnachten zugleich den Anfang eines Weges erhellen lassen, der zu einer ›vita nuova‹ führt. Um dahin zu kommen, muss es allerdings zuvor seinen Leidensweg («martirio», 39,5) der ›sospiri‹, des ›piangere‹, und damit den Karfreitag seiner «anima vegetativa» (23,9),

<sup>21</sup> Empfehlenswerte Ausgabe: Francesco Petrarca: *Secretum meum*. Lat.–Dt. Hg. und übers. von Gerhard Regn und Bernhard Huss. Mainz: Dieterich 2004 (excerpta classica, 21). Das Gespräch mit Augustinus endet so: «Aber ich kann mein Verlangen nicht zügeln» (Ebda., S. 399).

den Tod der Beatrice durchleben. Genau dies wird der zweite Akt des «innamoramento» bildkräftig ausführen. Das «maravigliare» kündigt von ferne jedoch noch eine weitere Resurrektion an. Sie ist über die etymologische Denkweise Dantes zu erschließen. Das bedeutende Etymologienbuch des Isidor von Sevilla hat sie geprägt.<sup>22</sup> «Maravigliare» unterhält intensive Beziehungen zur Rhetorik. Sie arbeitet grob mit zwei Wirkungsstrategien: Überzeugung und Überredung. Die eine wendet sich an das Verstandes-, die andere an das Empfindungsvermögen. An höchster Stelle ihrer Affekterregung steht die «admiratio».<sup>23</sup> Diese wiederum kann entsprechend nur von etwas «Wunderbarem» («mirabile donna», 3,1; «maravigliosa visione», 3,3) ausgelöst werden. Die Rhetorik sieht dafür eine eigene Gattung vor, das «genus laudativum». All dies wird dem Ich Dantes bereits am Anfang seiner «via d'Amor» (7,3) zeichenhaft verhüllt bedeutet. Es muss diesen Weg allerdings erst zu Ende gehen, um es auch zu begreifen.

Mit dieser Inszenierung des «innamoramento» aber stellt Dante die theologisch begründete Anthropologie der «anima triplex» gewissermaßen vom Kopf auf die Beine. Denn das Staunen der «anima intellettiva» hat seine Ursache in der Animation der «anima vegetativa». Gewiss, Dante hält an der stillschweigenden Voraussetzung fest, dass die «anima», das Ganze des menschlichen Wesens, im Horizont des göttlichen Wesens gehalten wird. Doch das Bestreben nach oben geht vom tiefsten Punkt aus, der «anima sensitiva». Der Geist registriert es pathetisch («maravigliare») und pathologisch («piangere») als Liebe – und steht vor der Aufgabe, diesem «Amor», wie ihn der libidinöse Bauch versteht, dem intellektiven Kopf so zugute kommen zu lassen, dass er darin der Allliebe Gottes inne wird. Doch wie kann es dem geistbegabten Apoll gelingen, an den Dante sich noch zu Beginn des *Paradiso* wendet, auf den Eros der Venus einzugehen, ohne dabei seinen Logos zu verlieren? Diese Frage beantwortet Dante mit einem zweiten Akt des «innamoramento».

## 6

Seit der ersten Begegnung sind neun symbolische Jahre vergangen; Zeit, in der der Liebende gezwungen war, seinen «dissidio» als seine zweite Natur anzu-

<sup>22</sup> Isidors Methode einer «etimologia metafisica» hat wohl auch Dante inspiriert, wie Ribémont – zeichentheoretisch – gezeigt hat: Bernard Ribémont: *Les origines des Encyclopédies médiévales. D'Isidore de Séville aux carolingiens*. Paris: Champion 2001 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge. 61), S. 39–181.

<sup>23</sup> Vgl. Quintilian: *Institutionis Oratoriae Libri XII*. 2 Bde. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975 (<sup>1</sup>1972), Bd. 2, S. 150 f. und 272 f. – Bärbe-

nehmen. Als die Beatrice ihm deshalb – ungleich bewusster – wieder erscheint, erleidet sein Seelendrama eine unumkehrbare Peripetie. Dante benutzt dafür das Gipfelereignis einer Minnebiographie: den Blick und den Gruß der Herrin. Jetzt kommt sie ihm auf den ersten Blick in den höchsten Begriffen des Frauenlobs vor: als «gentilissima», «piacevolissimo», «cortesissima», «tutti li termini de la beatitudine», «dolcissimo salutare» (3,1 und 2) – eine Apotheose ihrer Vollkommenheit. Entsprechend ist auch seine Reaktion. Ein «raptus» bringt ihn erneut in höchstem Maße außer sich: «come inebriato» (3,1 und 2). Diese «Trunkenheit»: spielt sie nicht auf den «göttlichen Wahnsinn» Platons und das pfingstliche Wunder an? Dieses zweite «innamoramento» trägt unverkennbar biblische und philosophische Züge, geht aber gerade auf das Pneuma, den irrationalen Gegenspieler des Logos zurück. Es «denkt» enthusiastisch und enthebt den Liebenden aller anfänglichen Angst- und Schreckensgefühle («pauroso»). Es gibt ihm in einem kairotischen Augenblick das Höchste ein, wozu sich die Tiefe der «anima vegetativa» bekennt: «tanta dolcezza» (3,1 und 2). Es ist das Glück, von dem die kreatürliche Natur weiß («tutti li termini de la beatitudine»). Beatrice ist seine Anschauungsform.

Neun Jahre später haben jedoch auch die Kapazitäten des Ich zugenommen, das zweite «innamoramento» intensiver auszuarbeiten. Im naiven Zustand der ersten Begegnung hatte es keine Kontrolle über seine Augenlust: die «concupiscentia oculorum» konnte sich an der Beatrice nicht satt sehen («E' mi comandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima», 2,8). Jetzt aber zieht sich das Ich gerade zurück («mi partio da le genti, e ricorsi al solingo luogo», 3,2). Es nimmt die trobadoreske Pose des «solo e pensoso» ein, das Petrarca berühmt machen wird (*Canzoniere* 35). Die Abgeschlossenheit schafft die Distanz, um das Erlebte zu bedenken («pensare»). Wie aber denkt ein leidenschaftlich Aufgewühlter? Kann er sich anders als in heftigen Vorstellungen ergehen? Sie wiederum spielen sich in der Imagination ab. Sie spricht sich, wie ihr Name sagt, in Gestalt von «Bildern» («imagines») aus. Dante nimmt dies mit hoher poetischer Sensibilität auf. So, wie der Liebende sich von Außen nach Innen zurückzieht («al solingo luogo d'una mia camera», 3,2), so auch seine Äußerung: Er kleidet sein Liebesdenken in die nächtliche Kulturform des Traums («sonno», 3,3). Für Antike wie Scholastik übermitteln Träume, zumal literarische, verschlüsselte Botschaften.<sup>24</sup> Eines ihrer einflussreichsten Modelle war das *Oneirokritikon*, das Traumdeutungsbuch des

---

ri-Squarotti hat dies in allgemeiner Hinsicht angesprochen: «la teoria della retorica sta alla base di essa [d. h. der *Vita nova*]» (Dante Alighieri: *Opere Minori*, S. 20).

<sup>24</sup> Vgl. Ralf Grötter: Traum I. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1998, Bd. 10, Sp. 1461–1465.

Artemidorus, mit zahlreichen Beispielen. Ciceros kosmologischer *Somnium Scipionis*, von Maerobius überliefert, hat das Mittelalter nachhaltig beeinflusst und bis zu Freud weiter gewirkt. Der *Roman de la Rose* hat volkssprachliche Maßstäbe gesetzt. Vor diesem Hintergrund dichtet auch Dante. Gerade weil sein Traum so auffällig fingiert ist, fordert er deshalb umso mehr dazu auf, aus seiner Bildlichkeit die Sinnbildlichkeit herauszulesen.

Mit einer doppelten sprachlichen Engführung nimmt dieser Traum das zweite «innamoramento» auf. Die «mirabile donna» (3,1) Beatrice kehrt abstrahiert, als «maravigliosa visione» (3,3) wieder. Sein «soave» (3,3) knüpft an «tanta dolcezza», sein Glücksgefühl an. Was dem Liebenden dabei spontan vor das innere Auge kommt, spricht sich in der ureigensten Körpersprache der «anima sensitiva» aus, als Phantasmagorie. Sie führt ihm verschlüsselt die Zukunft seiner Liebe vor, während er noch gebannt am Augenblick der Gegenwart hängt. Sein Traumgesicht entfaltet sich in einem fünftaktigen Drama. Seine oniristische Sichtweise verwandelt sogleich die Kammer, wohin er sich zurückgezogen hatte, in ein Theater des Feuers («una nebula di colore di fuoco», 3,3), Bühnenbild seines lodernden Herzens. Ein Raub der Flammen wird der Verstand, sodass dessen «vernebelte» Wahrnehmung, einer Geisterbeschwörung gleich, den furchterregenden («di pauroso aspetto», ebd.), weil blindmachenden Amor erstehen lässt. Aus dieser Metamorphose geht sogleich eine andere hervor, die die Macht («Ego dominus tuus») liebender Leidenschaft ins Bild setzt: Im Schutze des Traums kann Amor seine wahre Natur offener bekennen. Er hält die Beatrice, sein erotisches Werkzeug, im Arm, denn sie ist nackt, nur in ein durchsichtig rotes Tuch gehüllt. Das erklärt auch das rote Gewand bei ihrem ersten Erscheinen (2,3). So indiskret, wie es dem *dolce stil* möglich ist, spielt Dante damit auf den libidinösen Beweggrund von Liebe schlechthin an, der in Venus mythische Gestalt geworden ist. Es bestätigt sich seine übertragene Sichtweise: In Beatrice hat sich Amor, in ihm Venus inkarniert. Allesamt sind sie Gesandte der «anima vegetativa».

Doch für Dante kann es bei dieser «heidnischen» Interpretation nicht bleiben. War dem christlichen Abendland nicht eine höhere Weise des Liebens offenbart worden? Amor, der Regisseur der Szene, muss deshalb im Auftrag seines Autors auch die Kehrseite heftiger Liebeslust («con tanta letizia», 3,3) geltend machen: dass sie zugleich mit schmerzhaftem Liebesleid («amarissimo pianto», 3,7) einhergeht – ganz so, wie es die zeitgenössische «malattia d'amor» des Andreas Capellanus lehrt.<sup>25</sup> Zu diesem Zweck führt Dante die folk-

---

<sup>25</sup> Vgl. Andreas Capellanus: *Über die Liebe*, S. 5f. Bereits unmittelbar zu Beginn (Buch I,1) seines Traktates definiert Andreas Liebe geradezu als «ein im Innersten des Menschen entstehendes Leiden».

loristische Herzmäre an.<sup>26</sup> Amor zwingt die Beatrice, das glühende Herz des Ich zu verspeisen. Die Aussage ist unmissverständlich: Liebe, die ganz in der *Libido* aufgeht, verzehrt sich am Ende selbst. Ihre Lust weiß, für sich genommen, nichts von einem höheren Sinn. Der Traum lässt das Ich *in effigie* den Liebestod erleiden, den alle Minneopfer in ihrer Seelennot beschwören. Diese melancholische Katastrophe mutet ihm hier jedoch, genau besehen, ein Ende zu, dem ein neuer Anfang innewohnt. Das Begehrungsvermögen, die *«anima vegetativa»*, hat in den Augen Dantes mehr zu sagen als antike Mythologie und Märe. Im Durchgang durch den Minnetod entsteht kathartische Erkenntnis. Sie eröffnet ein Jenseits der Leidenschaft: Amor fährt mit Beatrice im Arm zum Himmel auf (*«gisse verso il cielo»*, 3,7). Später wird *Purg.* 18 erklären: (Liebes-) Flammen verbrennen zwar (Lebens-) Energie; doch sie streben dabei zugleich bedeutungsvoll nach oben (V. 28–32). Dante macht seinem Ich bildlich klar, dass seiner Leidenschaft für die Beatrice eine übersinnliche Berufung verheißen ist. Ihr teilhaftig zu werden, hat allerdings einen hohen Preis. Sie setzt die Mortifikation ihrer sinnlichen Primärerfahrung voraus. Erst dann könnte die *«anima intellettiva»*, das obere Seelenvermögen, deren Einträge ins Buch der *«memoria»* (1,1) sinnstiftend transkribieren. Dieser Durchgang durch die totale Selbstverleugnung versetzt den Träumenden in Angst und Schrecken (*«sì grande angoscia»*, 3,7); seine Vision bricht ab. Dennoch: in diesem *«tremendum»* hat sich ihm ein Heiliges offenbart.<sup>27</sup> Doch so intensiv es von ihm Besitz ergriffen hat, begreifen vermag er es allerdings noch nicht. Er sieht sich einem grundlegenden Dilemma ausgesetzt. Da ist auf der einen Seite sein Begehrungsvermögen, das von etwas Außerordentlichem weiß und auf der anderen Seite das Verstandesvermögen, dem es auf erschütternde Weise unverständlich bleibt. Kaum dass das Ich aus seinem Traum erwacht, beginnt es deshalb augenblicklich (*«mantenente»*), über seine Bedeutung nachzusinnen (*«pensare»*). Nichts Geringeres findet in diesem Moment statt als der Gründungsakt der danteschen Erkenntnislehre: die Geburt des Denkens aus der Bewegung des Herzens.

Wie aber soll sich der Kopf die unsprachlichen Lust- und Unlustgebärden des Bauches klarmachen? Wie in der Sache schlägt der anthropologische Widerstreit auch auf die Sprache durch. Er beschäftigt die Psychiatrie bis heute. Dante hat sich bis ins *Paradiso* damit auseinandergesetzt. Hier, in der *VN*, ist es so formuliert, dass, was das eine sagt, es dem anderen als Fremdsprache

<sup>26</sup> Zum Hintergrund Klaus Düwel: Herz. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Hg. von Rolf W. Bredrich. Berlin, New York 1990, Bd. 6, Sp. 923–929. Er kennt allerdings nicht Dantes Version.

<sup>27</sup> Dazu Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Nachdruck München: Beck 1988 (1917).

erscheint: In entscheidenden Momenten spricht Amor Latein; das Ich versteht so gut wie nichts. Das « wilde Denken » der Instinktnatur hat Zugang zu einer Wahrheit, die jedoch das Bedürfnis der Geistnatur nach Klarheit gerade leugnet. Für Dante hielt sich dieser Konflikt insofern in Grenzen, als *alle* Erkenntnis noch in der einen Wahrheit aufgehoben war, die der Christenheit verkündet wurde.<sup>28</sup> Ihm musste es vor allem also darum gehen, *wie* Denken und Wollen unter diesem Dach heilbringend zu vereinbaren wären. Um dies zu erkunden, hatte Dante sein Ich auf den Minneweg Amors geschickt. Und so wie die biblischen Schriften der irdischen Liebe ein himmlisches Ideal in Aussicht stellten, so konnte sich auch das menschliche Wort auf eine Hochsprache beziehen, die sich im Dienst des Allerhöchsten wähen durfte: das « una voce », die hymnische Sprache der Engel.<sup>29</sup> Sie legt nahe, die stimmliche Artikulation zum Gesang zu steigern und damit an der Musik zu partizipieren, die ohne Sprache viel bedeuten kann; d. h. die Sprache mit Reim, Rhythmus und Vers zu binden, sodass in ihrer Euphonie der Chor der Engel nachhallt.

In einem späteren Kapitel, am Jahrestag von Beatrices Tod, legt das Ich diese Engelspoetik ausdrücklich offen (33,8; 34,1). Wie nach dem « innamoramento » hat es sich zurückgezogen und versucht, sich ein Bild von ihrer jenseitigen Existenz zu machen (« ricordandomi di lei », 33,1), um der Abwesenden zumindest mental nahe zu sein: Er malt Engelsgestalten. Die Gedanken, die ihm dabei in den Sinn kommen, versucht es, in ein sprachliches Ebenbild, das Sonett « Era venuta nella mente mia » (34,7) zu übertragen. Zwar bricht es sogleich wieder ab. Seine Abbildung kann sein emotionales Bild – noch – nicht einholen. Auch als Minnedichter hat das Ich noch einen steilen, semiotischen Anstieg vor sich. Es gehört jedoch zu den faszinierenden Entdeckungen der *Vita nova*, dass Dante bereits in den ersten Szenen des « innamoramento » verschlüsselt zu einer Denk- und Sprachschule Amors in diesem Sinne angesetzt hat.<sup>30</sup> Besondere Aufmerksamkeit verdient daher, *wie* der Nachdenkende seinen Traum aufnimmt.

---

**28** Vgl. die aristotelische, aber christianisierte Explikation der « Seele » als der übergeordneten Einlassung des Menschen in den universellen göttlichen Zusammenhang im *Convivio*: « lo Filosofo [...] dice quella anima che tutto queste potenze comprende [...], la quale colla nobilitate della potenza ultima, cioè ragione, partecipa della divina natura a guisa de sempiterna Intelligenza [...]; e però è l'uomo divino animale dalli filosofi chiamato (III,iii,14; Dante Alighieri: *Le Opere di Dante*, S. 357).

**29** Dazu die Beiträge in Rainer Stillers (Hg.): *Die Sprache der Engel. Dante und die Musik. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 84* (2009), S. 25–132. Zum Einfluß des *Canticus canticorum* vgl. Lino Pertile: *La Puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*. Ravenna: Longo 1998 (Memoria del Tempo, 10).

**30** Dass Liebesempfinden und Liebessprechen eine Vollzugseinheit bilden, hatte u. a. Bàrberi Squarotti betont: Dante Alighieri: *Opere Minori*, S. 46), allerdings, seiner spirituellen Perspekti-

Seine erste Reaktion ist irritierend. Auffällig umwegig bestimmt er die Stunde seiner nächtlichen Vision. Darin schlägt sich das Bemühen nieder, das Außergewöhnliche in den gewöhnlichen Zeit- und Raumverhältnissen aufzufangen und es dadurch narrativ zu machen. Das überaus bildkräftige Erlebnis wird auf einen höchst abstrakten Nenner gebracht: Seine Bedeutung lässt sich nur in Zahlenverhältnissen erfassen. Ihnen liegt eine Nachtperiode von 6 h abends bis 6 h morgens zugrunde. Der Zeitpunkt des Traumes aber wird auffällig doppelt fixiert:<sup>31</sup> vom Anfang und vom Ende der Nacht her. Einerseits habe er nach der dritten Stunde (also 21 h) stattgefunden; andererseits beginnen mit ihr zugleich die restlichen neun Stunden der Nacht, d. h. die Spanne von 21 h abends bis 6 h früh («la prima ora delle nove ultime ore de la notte», 3,8). Das Signal ist unmissverständlich: Das überwältigende Ereignis der Beatrice – Liebe – ist zu groß, um direkt wiedergegeben zu werden. Nur die symbolische Sprache der Zahlen vermag ihr – vorläufig – gerecht zu werden. Der Traum, als dritter Akt des «innamoramento», stellt die Beatrice unter die Neun – wie schon bei der ersten, kosmologisch ausgezeichneten Begegnung mit 9 Jahren (2,1), und der zweiten nach weiteren neun Jahren, überdies zur neunten Stunde, auf die auch ihr irdischer Abschied (28,1) festgelegt wird. Sie sei die Neun schlechthin, heißt es später (29,3).<sup>32</sup> Als solche aber bildet sie eine vollkommene Ableitung der göttlichen Trinität, eine Drei mit sich selbst gezeugt («per sé medesimo fa nove»; ebda.).<sup>33</sup> Unter diesem hohen Patronat beginnen schließlich auch die Zeitangaben zu sprechen. Die neunte Stunde des Tages, drei Uhr nachmittags, spielt auf die Todesstunde Christi, damit auf den Beginn der österlichen «vita nova» an. Die neunte der Nacht wiederum endet mit dem Aufgang des Morgensterns, der Venus, der ersten Lichterscheinung des *Purgatorio* (1,19 ff.) nach der Finsternis des *Inferno*, zugleich der fernste Vorschein des universellen Lichts («luce eterna», Par. 33, 124) im Empyräum.

Doch dies ist nur der erste Schritt, um den Traum seines Lebens denkend einzuholen («pensando»). Der zweite entwickelt ergänzend eine Zeichentheorie,

---

ve gemäß, als «arte come compendio della scrittura religiosa», «come celebrazione e lode della divinità» (Ebda., S. 23, 29). Dante jedoch hatte vom «stile della loda» gesprochen, um die «ineffabile cortesia» der Beatrice zu preisen. Als es darum ging, die in ihr verhüllte göttliche Dimension auszusprechen, bricht die VN ab.

**31** So wie er bereits in seiner ersten Begegnung mit der Beatrice sich gewissermaßen selbst als Erwählter der Neun darstellt (1,1). Auch das Todesdatum der Geliebten wird nach drei verschiedenen kalendarischen Berechnungen umschrieben (19,4).

**32** Friedrich hat auf die provenzalische Vorgängerschaft dieser Symbolsprache hingewiesen, wo die Neun u. a. schon «für den Frühling als die Zeit der seelischen Erneuerung durch Liebe, aber auch für eine Dichtung» steht, «die aus solcher Erneuerung heraus singt». Vgl. Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964, S. 53.

**33** Dazu der Kommentar von De Robertis (Hg.): *Vita Nova*, S. 28; 192 f.

parallel zur Entfaltung seines Liebesdramas. Dem Neunjährigen war die Beatrice zunächst nur Augenschein. Er konnte sich nicht sattsehen an ihr («molte volte l'andai cercando, e vedela», 2,8). So sehr war er der «concupiscentia oculorum» verfallen, dass seine Wahrnehmung ganz dem Schauen verhaftet blieb. Sein Denken, die «anima rationalis», konnte nicht zu Wort kommen: es hatte ihm, zumal in diesem Alter, die Sprache verschlagen. Er kann die Mitteilungen seines Herzens nicht verstehen – Amor redet in der Fremdsprache. Was das Ich rückblickend darüber sagen könnte, wären dementsprechend allenfalls wirre Phantasien («pare alcuno parlare fabuloso», 2,10). Es verzichtet deshalb darauf, etwas davon in seinem Minnebuch festzuhalten. Erst der zweite Akt der «innamoramento» im Alter von 18 Jahren gewährt ihm, zumindest als Traum, schon ein eigenes, inneres Schaubild seines Seelendramas. Abermals bleibt es jedoch dem Verstand und seiner vernünftigen Sprechweise verschlossen. Das nachsinnende Ich ist seiner Phantasmagorie nicht gewachsen: sie erscheint ihm jedoch nicht mehr nur «fabuloso», sondern «ineffabile» (3,1). Darin kündigt sich allerdings bereits ein diskursiver Fortschritt an. Denn mit dem Unsagbarkeitstopos zu sagen, dass man sprechen möchte, aber nichts sagen kann, macht negativ deutlich, wie dringend es geworden ist, sich sprachlich «Gedanken» («pensare di questa cortesissima»; 3,2) zu machen, um die unerhörten Einsichten der Allgemeinheit zugute kommen zu lassen: «cortesissima» meint ein gesellschaftliches Tugendideal. Die zahlensymbolische Berechnung ist eine erste, wenn auch noch sehr kryptische Annäherung.

Aber welches wäre die angemessene Sprachform, die dem Liebenden und der Öffentlichkeit gerecht werden könnte? Das Problem: Passionierte Liebe versetzt in einen Ausnahmezustand. Sie bringt Einbildungen hervor, die nach gewöhnlichen Begriffen nicht als real – «cose vere» (25,8) – genommen werden können. Deshalb muss deren Sageweise die Grenzen der geläufigen Sprache überschreiten dürfen. Dante klärt dies eigens im Paragrafen 16 der *VN*. Er legt Wert darauf, dass ihm als Autor seiner Visionen «maggiore licenzia largita di parlare» (25,7) zusteht, d. h. die Freiheit der Fiktion.<sup>34</sup> Was sich im «innamoramento» als hoch und heilig ankündigt, dem vermag mithin nur ein ungebundener Sprachgebrauch entgegen zu kommen – wie Poesie ihn pflegt.<sup>35</sup> Und so-

<sup>34</sup> Dazu Gioacchino Paparelli: *Fictio. La definizione dantesca della poesia*. In: *Filologia Romanza* 7 (1969), S. 1–83.

<sup>35</sup> Vgl. die semasiologische Wortfelduntersuchung von Mirko Tavoni: *Il nome di poeta in Dante*. In: Lucio Lugnani/Marco Santagata/Alfredo Stussi (Hg.): *Studi offerti a Luigi Blasucci*. Lucca: M. Fazzi 1996, S. 545–577. Zuvor schon gewürdigt von Alfredo Schiaffini: *Poesis e poeta in Dante*. In: Anna Granville Hatcher/Karl-Ludwig Selig (Hg.): *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. Bern: Francke 1958, S. 379–389.

gleich ruft er Vergil, Lukan, Horaz, Homer, Ovid als antike Zeugen auf. Darüber hinaus gilt: wenn sein Amor Latein spricht, so hat er, um ihn und sich verständlich zu machen, dessen Fremdsprache in die seine, das «*volgare*» (25,4 ff.) zu übersetzen. Dante hat dies im Übrigen doppelt begründet. Einmal vom öffentlichen Auftrag der Sprachkunst her, den sich Boccaccio augenzwinkernd zu eigen machen wird: *volgare* sei geboten, um sich der Gesellschaft, vertreten durch die holden Damen, später dem ganzen Erdkreis und nicht nur den Gelehrten zu erklären. Und dann semiotisch, in seiner Schrift *De vulgari eloquentia*. «Da der menschliche Geist», heißt es dort in Kap. 3.2, «von der Dichte und Undurchdringlichkeit des sterblichen Körpers verdunkelt wird», brauchte das Menschengeschlecht, «um sich Gedanken mitzuteilen, ein Zeichen, das sowohl vernünftig als auch sinnlich ist».<sup>36</sup> Dantes Sprachauffassung ist also ihrerseits aus seiner Anthropologie der Doppelnatur hergeleitet. Seine Unterscheidung nimmt von ferne bereits die Saussure'sche Dichotomie von sinnlichem «*signifiant*» und abstraktem «*signifié*» vorweg.

Und jetzt, erst jetzt, nach diesen Vorklärungen, ist das Ich in der Lage, eine wegweisende Sprachwahl zu treffen: es gibt seinem bewegenden Liebeserlebnis die Gestalt eines Gedichts: *A ciascun'alma presa* (3,10 ff.)!<sup>37</sup> Dies kommt einem kulturellen Gründungsakt gleich. Lange vor Vico, Hamann, Herder oder Victor Hugo wird damit Poesie als «*Muttersprache*» der menschlichen Natur ins Recht gesetzt und ausgezeichnet. Die «*anima sensitiva*» liefert dazu den Lebensimpuls; die «*anima vegetativa*» stattet sie mit der fabulierenden Bildersprache des Begehrens aus; die «*anima intelletiva*» schließlich hat die Aufgabe, sie mit ihrer «*Reimsprechkunst*» («*l'arte del dire parole per rima*», 3,9) dem Gemein Sinn zugute kommen zu lassen. Auf diese Weise können sich sinnliches und geistiges Denken im rhetorischen Sinne des «*piacere*» paaren. Dichtung bereitet damit der Erkenntnis von Wahrheit einen eigenen, anthropologisch begründeten Weg, jenseits von Theologie und Philosophie. Bereits in den Eröffnungsszenen der *VN* also hat Dante darauf vorbereitet. Es muss dabei auffallen, dass er sein Gedicht nicht eigentlich von seiner Poetik, sondern von seinem Publikum her bestimmt. Das ist rhetorisch gedacht.<sup>38</sup> Die ersten Adres-

<sup>36</sup> Dante Alighieri: *De vulgari eloquentia I / Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*. Lat.-dt. Übers. von Francis Cheneval, Einl. und. Komm. von Ruedi Imbach. Hamburg: Meiner 2007 (Philosophische Bibliothek, 465), S. 8 f. – Vgl. den Komm. bes. S. XXVIII ff.; S. 85 ff.

<sup>37</sup> Vgl. die Erläuterungen von Teolinda Barolini in: Dante Alighieri: *Rime giovanile e della Vita Nova*. Hg. von Teodolinda Barolini mit Anm. von Manuele Gragnolati. Milano: Rizzoli 2009 (Classici), S. 81 ff.

<sup>38</sup> Wie integral Dante schon hier sein poetisches Konzept anlegt, zeigt sich ganz erst im Aufschluß des *Convivio*, wo er die Rhetorik als die «*soavissima di tutte le altre scienze*» bezeichnet und sie mit dem Venushimmel (!) in Verbindung bringt (II,xiii,4; Dante Alighieri: *Le Opere di Dante*, S. 343). Die Kanzone, ihr hochgeformtes Wort, verdankt das Wirkmoment der «*bellez-*

saten seiner Poesie nennt er «trovatori», Troubadours (3,9). Er benutzt diesen Fachbegriff nur ein einziges Mal und nur an dieser Stelle.<sup>39</sup> Ihm kommt mithin Signalcharakter zu. Gewiss, der *dolce stil*, der die *Vita nova* trägt, hat seine Ursprünge im provenzalischen Minnesang. Doch im Namen «trovatori» verbirgt sich zugleich ein Schreibprogramm. Wortgeschichtlich verweist er auf das mittelalterliche «tropare», «trovare», «trouver». Wer dichten wollte, hatte, nach den Anweisungen der Rhetorik, die richtigen Sprachfiguren zu «finden», die bildliche, eben poetische Redeweise der «Tropen». Da die «trovatori» jedoch zugleich «li fedeli d'Amore» (3,9) sind, bilden sie den Sachverständigenrat nicht nur der Liebes-, sondern auch der Dichtkunst.<sup>40</sup> Beides fällt in ihrer Reimsprechkunst, «l'arte del dire parole in rima» zusammen. Diese Umschreibung erinnert im Übrigen daran, dass sie ursprünglich weniger als ein Lese-, vielmehr als ein Hörereignis gedacht war: Minne-sang. Denn dessen eigentlichen Rohstoff bilden die verzückten, niedergeschlagenen, versonnenen Seufzer des Liebenden, seine Klagelaute, sein Weinen, seine gebrochene Stimme; die Farbe, die ihm aus dem Gesicht weicht, sein Herumirren, die niedergeschlagenen Augen; kurz dass er der non-verbalen Ursprache des Begehrungsvermögens verfallen ist. Sie vermag sich nur mit den Mitteln von Physiognomie und Glossolalie Ausdruck zu verschaffen. Im Resümee der *VN* würdigt der «Autor» diese Sprache unter der Sprache ausdrücklich: «li sospiri [...] diceano nel loro uscire quello che nel cuore si ragionava» (39,3). Keine Frage: dem Verstandesvermögen muss dies als Verlust der Sprachbeherrschung erscheinen, der es entgegenzutreten gilt. Für den «poeta d'amore» heißt dies: Sein «Sang» hat die akustischen und visuellen Ausschläge seines «Herzens» auf seine Weise, d. h. durch Reim, Rhythmus, Alliterationen, Assoziationen zum Klingen zu bringen, so wie seine poetischen Bilder Musik für die Imagination sind. Deshalb auch wurde Dichtkunst damals noch psycho-akustisch aufgefasst und dem Paradigma der Musik unterstellt.<sup>41</sup> In der zeitgenössischen Auseinandersetzung um einen *dolce stil novo* ging es genau darum. Soll das Spiel, das «dolce», oder

---

za» und des «piacere» ihrer Konkordanz von Grammatik, Rhetorik und – Musik (Ebda., II, xi, 9; S. 340).

**39** Vgl. den Komm. von De Robertis (Hg.): *Vita Nova*, S. 40. Allerdings entgeht ihm die diskursgeschichtliche Pointe.

**40** Diesen Zusammenhang untersucht in allgemeiner, wortgeschichtlicher Weise Pierre Guiraud: *Les structures étymologiques du «Trobar»*. In: *Poétique* 2 (1971), S. 147–426.

**41** Im *Convivio* (II, xiii, 23 f., Dante Alighieri: *Le Opere di Dante*, S. 344) erläutert Dante die – nicht-rationale – Macht der Musik im Hinblick auf den Gesang, dem auch die «Canzoni» begrifflich unterstehen: «la Musica, la quale è tutta relativa [d. h. bestehend aus Akkorden], si come si vede ne le parole [!] armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella [...] massimamente in essa s'intende».

die Anspielung der Verse Sinn stiften?<sup>42</sup> Gewiss, die Kompositionen der *«fedeli d'Amore»* wurden inzwischen nicht mehr in höfischer und patrizischer Gesellschaft vorgetragen. Doch etwas von ihrem ursprünglichen Charakter eines *«Liedes»* (*«canzone, canto»*) hat sich erhalten und prägt sie als verbale Ton-schrift. Unüberhörbar heißt es deshalb bereits vom ersten Gedicht der *VN*, das Ich wolle es der Gemeinschaft der Dichtenden *«farlo sentire»* (3,9), es ihnen also zu Gehör bringen. Der poetische Klang und die metaphorische Belichtung bereinigt mithin das Vegetative, das den Urlauten und *«wilden»* Phantasmagorien des Herzens anhaftet.

Damit nicht genug: Das Ich bittet zugleich die anderen *«Liebesgetreuen»*, sein Traumgedicht zu beurteilen (*«pregandoli che giudicassero la mia visione»*, ebda.). Sein Gedicht nimmt dadurch den Charakter einer *«questione d'amore»* an. Seine Worte, will dies besagen, haben zwar eine Bedeutung aufgenommen, deren wirkliche Tragweite erschließt sich jedoch erst einer gemeinschaftlichen Deutung. Denn effektiv verstanden, ergänzt der Rückblickende, hat sein Sonett damals niemand (*«lo verace giudicio [...] non fue veduto allora per alcuno»*, 3,15), wohl nicht einmal das erlebende Ich selbst. Deshalb die Fachöffentlichkeit. Sie steht für eine kühne hermeneutische Einsicht: Der Mensch vermag von sich aus, mit seinen sprachlichen Mitteln, zwar Erkenntnis in Bewegung zu setzen; doch sie unterliegt den anthropologischen Beschränktheiten seiner Doppelnatur. Weder in der Sache noch im Ausdruck kann es ihm dadurch gelingen, jemals zu etwas Endgültigem und Absolutem durchzudringen. Seine Begriffe sind bestenfalls *«simulacra»* (12,3), so, wie die *«donescherma»* im Vergleich mit der Beatrice. Philosophisch gesprochen sind sie Akzidenzien, wie selbst Amor situiert wird (im unausgesprochenen Verhältnis zu Venus, 25,1). Was der Sprachliebende aber tun kann, ist, so, wie der Einzelne die zwei Seelen in seiner Brust zu vereinbaren trachtet, sich mit den anderen Sprachliebenden auf eine Semiose einzulassen, und die in sich gekehrte Bewegung der Liebe in eine offene Verstehensbewegung zu überführen: Sinn als kulturelle Gemeinschaftshandlung zu veranstalten. Sie ließe sich zwar nicht ein für alle Mal abschließen. Bestes Beispiel: der Minneliebende selbst. Er kann die Beatrice niemals wirklich erreichen. Aber er vermag ihrer Liebe immer dann inne zu werden, wenn er sich dichtend mit ihr vereinigt. Als der Liebende am ersten Wendepunkt seines Liebesweges, in der großen Canzone *«Donne ch'avete intelletto d'amore»* (19,4 ff.), innehält und seine bisherige Amorbiographie bilanziert, geht ihm gewissermaßen zum ersten Mal sein amorologisches Lebensgesetz auf: dass die Erfüllung seiner Liebe in seiner Liebendichtung

---

42 Eingehend gewürdigt von Fioretti: *Ethos e leggiadria*, S. 14 u. ö., der Dantes stärkere Hinwendung zur Musikalität auf den Einfluß von Cino da Pistoia zurückführt.

liegt: die «occhi [...] sono [zwar] principi d'amore; [la] bocca [jedoch] è fine d'amore» (19,20)! Je länger er sich daher diesem poetischen Liebesakt hingibt, desto mehr Substanz gewinnt das, wofür der Name Beatrice steht, die Verheißung von «beatitudine». Hat nicht auch Petrarca aus diesem Grund Laura, seine Minnegeliebte, über ihren Tod hinaus im *Canzoniere* gleichsam *in effigie* so für sich eingenommen?

Um Missverständnisse auszuschließen: Dante hat keinen kommunikativen Rationalismus vor der Zeit verkündet. Seine historische Modernität liegt auf anderem Gebiet. Für ihn war Wahrheit, wie gesagt, kein Problem. Sie stand fest, war Glaubensstatsache, weil göttliche Offenbarung. Kirchenväter, Theologen und Prediger hatten sie in Lehrsätze und Gebote übersetzt, um dem Anruf Gottes, der aus den Schriften spricht, lebenspraktisches Gehör zu verschaffen. Nach allem, was Dante bereits in der *VN* entwirft, hat sein Werk Sprachkritik im Sinn. Als Frage gestellt: vermag das definierte Wissen, die Schärfe des Gedankens, der strenge Begriff die unendliche Wahrheit des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe authentisch wiederzugeben? Einem solchen Alleinvertretungsanspruch terminologischen Denkens begegnet Dante mit einem grundsätzlichen erkenntnistheoretischen Zweifel im Namen von «ineffabilità», dem sprachlichen Kriterium des Allerhöchsten. Man könnte seine Position geradezu als anti-cartesianisch vor der Zeit bezeichnen. Deren Begründung weist ihrerseits auf die anthropologische Seelen- und Sprachauffassung zurück, wie er sie im «*innamoramento*» der *VN* erschlossen hat. Von ihm her gesehen war die Kluft zwischen dem, was die Welt im Innersten zusammenhält, und dem, was der Mensch davon zu begreifen vermag, bestenfalls, wenn überhaupt, nur dann zu überbrücken, wenn der Verstand aus den begehrliehen Neigungen der Sinnlichkeit das herauslöst, was ihn emporhebt. Das aber kann sich nur im Diskursraum der Poesie ereignen. Als solche stellt sie sich in den Dienst einer Ökologie der Erkenntnis – damit das Denken seine natürliche Animiertheit nicht einbüßt. In ihr können Wahrheit und Klarheit zusammen leben, um etwas anzuberaumen, das uns gleichwohl «wunderbar» («*mirabile*») und «beglückend» («*beatitudine*») übersteigt – transzendiert.

Doch was sich in den Epiphanien des «*innamoramento*» offenbart, gibt nicht schon das Ziel, nur erst die Richtung dieser erhabenen Erfahrung an. Die *VN* bleibt Fragment. Sie endet, wie sie begonnen hat: mit einer «*mirabile visione*» (42,1). Abermals macht sie das Ich sprachlos (ebda.). Das *Convivio* unternimmt dann einen weitergehenden Versuch, die Offenbarung der Beatrice nach dem mehrfachen Schriftsinn zu erschließen. Aber auch ihn bricht Dante ab. Er hat das «*volgare illustre*», wie er später sagen wird, noch nicht «gefunden», das der göttlichen Anmutung seines «*innamoramento*» gerecht werden könnte. Erst in der *Divina Commedia* hat er jene Hochsprache in Besitz genom-

men, die die Regionalsprachen der <anima vegetativa> und <anima rationalis> auf höherer Stilebene versöhnt. Mit der Fülle des Klangs, der Schlagkraft der Bilder und in Verbindung mit der Wucht des Wissens gelingt es ihr, die Sinnenlust der einen in der Zeichenlust der anderen aufgehen zu lassen. Doch selbst am Ende des *Paradiso* kommt Dante noch einmal auf das Denk- und Sprachproblem des <innamoramento> zu Beginn der *VN* zurück (*Par.* 33,58 ff.) – es ist gleichsam das Schlusswort seines langen Erkenntnis- und Schreibweges. Die sanguinische Erweckung seines Denkens und Wollens darf sich hier schließlich offen als Ursprung bekennen, der der Sagbarkeit die Aura des Unsagbaren verleiht. So wie das Ich einst die überwältigende Wirkung der Beatrice nur in einer Traumvision aufzufangen vermochte, so jetzt gesteigert das unfassbare Licht des Empyräums. Es entzieht sich jedem Verstehen. Allein an seinem leidenschaftlich («passione») entfachten Lustgefühl («'l sommo piacer», 33,33!), dem spirituell geläuterten «inebriato» der *VN* (3,2), lässt es sich ermesen. Deshalb bittet der Schauende die <Mutter Maria>, sie möge ihm, wenn alles schon unfassbar schwindet («ché quasi tutta cessa / mia visione», V. 61 f.), die Gabe verleihen, zumindest das Ausmaß seiner enthusiastischen «affetti» (V. 36) im Gedächtnis behalten zu können. Denn das, was dem Herzen im höchsten Sinne entspringt («mi distilla nel core»; V. 63), teilt sich ihm im <dolce>, dem Entzücken der <anima vegetativa> mit.

Jetzt ist der Jenseitswanderer auch im Besitz von dessen sprachlichem Äquivalent, dem <dolce stil illustre>. Wenn wenigstens ein Funke, erklärt er, von der <somma luce> mitteilbar werden kann, das unsere menschlichen Begriffe so weit übersteigt («che tanto ti levi da' concetti mortali», V. 74), dann ist es in den Klängen (und Bildern) meiner Verse («per suonare un poco in questi versi», V. 74) lebendig. Sie sind und bleiben <prima> und <ultima ratio> menschlicher Sageweise. Als solche aber kommen sie nicht natürlich vor. Ohne den Kunstverstand des Dichters, seiner <anima intellettiva>, könnte ihr kreatürliches Wunder der Sprache nicht geschehen. Und ganz dementsprechend ereignet es sich auch hier zunächst als ekstatischer Augenblick («un punto solo», V. 94), wie in der *VN*: «la mia mente fu percossa / da un fulgore», V. 140 f.), ausgelöst vom Mysterium des göttlichen Lichts. Doch das Geschaute übersteigt bei weitem die Vorstellungen, die sich das Ich machen kann. Aber selbst für diese ist alle menschliche Rede zu gering («Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto / E questo, a quel ch'ï vidi», V. 121–123). Dante trägt in die kosmische Geometrie dieses Lichthimmels zwar alles thomistische Wissen ein. Doch diese Symbolsprache des Intellekts muss zuletzt von der Intensivsprache der Sinnlichkeit erlöst werden. Sie erst vermag wahrhaft den Anruf des Göttlichen anzunehmen. Denn als der Jenseitswanderer sein überirdisches Erlebnis niederschreibt («dicendo questo», V. 93), kann er seine über-

wältigende Vision nur mit seiner psycho-physischen Reaktion bezeugen: Er glaubt («credo»), dass er die «forma universal» (V. 91) wahrhaft geschaut hat, weil ihm in der Erinnerung lustvoll das Herz aufgeht («perché più di largo [...] mi sento ch'i' godo», V. 93). Den ursprünglichsten Zugang zur Wahrheit gewährt mithin ästhetische Erfahrung. Deshalb ist die *Divina Commedia* zweisprachig verfasst. Sie versammelt zwar das ganze gelehrte Wissen ihrer Zeit; doch wer dessen Grund nicht fühlt, würde es nie begreifen.

Dantes Größe besteht darin, dass er, ein letztes Mal mit tiefster Überzeugung und höchstem Kunstsinn, Gott und die Welt ganzheitlich ineinander abzubilden wusste. Historische Modernität aber steht ihm diskursgeschichtlich zu. Kühn nimmt sein Werk für sich in Anspruch, dass die Frage nach dem Menschen, vom Menschen her gesehen, wahrhaftiger von der – lügnerischen – Poesie und nicht von noch so raffinierten scholastischen Definitionskünsten wahrgenommen werden kann. Die Reaktion der Diskursherren von damals ließ nicht lange auf sich warten. Die *Divina Commedia* wurde sogleich auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt. Wie wir wissen, ließ sich die Macht ihrer Poesie nicht niederhalten.

## Anhang *Vita Nova*, Kap. I–III

I. In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*. Sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.

II. [1] Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propia girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la qual fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare. [2] Ell'era in questa vita già stata tanto, che nel suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente delle dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. [3] Apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima età si convenia. [4] In quel punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo qual dimora nella sacretissima camera de lo cuore, cominciò a tremar sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi». [5] In quel punto lo spirito animale, lo qual dimora nell'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portan le loro percezioni, si

cominciò a meravigliar molto, e parlando specialmente a li spiriti del viso, si disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra». [6] In quel punto lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!». [7] D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. [8] E' mi comandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; ond'io nella mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uom mortale, ma di dio». [9] E avvenna che la sua imagine, la qual continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse ch'Amore mi regesse senza 'l fedel consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotal consiglio fosse utile a udire. [10] E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcun parlare fabuloso, mi partirò da esse; e trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre de l'esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte nella mia memoria sotto maggiori paragrafi.

III. [1] Poi che fuoro passati tanti dì, che appunto eran compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi dì avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga età; e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. [2] L'ora che 'l su' dolcissimo salutare mi giunse era fermamente nona di quel giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a' miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi al solingo luogo d'una mia camera. [3] E puosimi a pensare di questa cortesissima, e pensando di lei, mi sopragiunse un soave sonno, nel qual m'apparve una meravigliosa visione: che mi pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale i' discerneva una figura d'un signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabil cosa era; e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le qual intendea queste: «Ego dominus tuus». [4] Nelle sue braccia mi pareva vedere una persona dormir nuda, salvo che 'nvolta mi pareva in un drappo sanguigno leggermente; la qual io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la

quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. [5] E nell'una delle mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: « Vide cor tuum ». [6] E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che 'n mano l'ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. [7] Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna nelle sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso il cielo; ond'io sostenea sì grande angoscia, che 'l mio deboletto sonno non poté sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. [8] E mantenente cominciai a pensare, e trovai che l'ora nella quale m'era questa visione apparita era stata la quarta della notte; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora delle nove ultime ore de la notte. [9] Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo: e con ciò fosse cosa che io avessi già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare un sonetto, nel quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò ch'io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun'alma presa.*

[10] A ciascun'alma presa e gentil core  
nel cui cospetto ven lo dir presente,  
in ciò che mi rescrivan suo parvente,  
salute in lor signor, cioè Amore.

5 [11] Già eran quasi che atterzate l'ore  
del tempo che onne stella n'è lucente,  
quando m'apparve Amor subitamente,  
cui essenza membrar mi dà orrore.

[12] Allegro mi sembrava Amor tenendo  
10 meo core in mano, e ne le bracci'avea  
madonna involta in un drappo dormendo.  
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo  
lei paventosa umilmente pascea:  
appresso gir lo ne vedea piangendo.

Text aus: *Vita Nova*. Hg. von Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana Editrice 1907 u. ö.

## Bibliographie

### Quellen

- Alighieri, Dante: *Vita Nova*. Hg. von Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana Editrice 1907 u. ö.
- Alighieri, Dante: *Vita Nova*. Hg. von Domenico de Robertis. Milano/Napoli: Ricciardi 1980 (Opere minori, I,1).
- Alighieri, Dante: *Opere Minori*. Bd. 1. Hg. von Giorgio Bàrberi-Squarotti. Torino: UTET 1983.
- Alighieri, Dante: *Vita Nova/Das Neue Leben*. Übers. und komm. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel. München: dtv 1988 (Literatur. Philosophie.Wissenschaft).
- Alighieri, Dante: *Vita Nova*. Hg. von Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi 1996.
- Alighieri, Dante: *De vulgari eloquentia I / Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*. Lat.–Dt. Übers. von Francis Cheneval. Einl. und Komm. von Ruedi Imbach. Hamburg: Meiner 2007 (Philosophische Bibliothek, 465).
- Alighieri, Dante: *Rime giovanile e della Vita Nova*. Hg. von Teodolinda Barolini mit Anm. von Manuele Gragnotati. Milano: Rizzoli 2009 (Classici).
- Alighieri, Dante: *Vita Nova. Rime*. Hg. von Marco Grimaldi und Donato Pirovano. Roma: Salerno Editore 2012.
- Alighieri, Dante: *Le Opere di Dante*. Hg. von Franca Brambilla und Domenico De Robertis u. a. Firenze: Ed. Polistampa 2012 (Società Dantesca Italiana).
- Aristoteles: *Über die Seele*. Gr.–Dt. Hg. und übers. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner 1995 (Philosophische Bibliothek, 476).
- Capellanus, Andreas: *Über die Liebe / De amore*. Hg., eingel. und übers. mit Anm. von Fidel Rädle. Stuttgart: Hiersemann 2006.
- Isidorus [Hispalensis]: *Etymologiarum sive Originum libri XX*. Hg. von W. M. Lindsay. Oxford: Oxford University Press, 1911 (Oxford Classical Texts).
- Isidorus [Hispalensis]: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*. Übers., mit Anm. von Lenelotte Möller. Wiesbaden: Marix 2008.
- Petrarca, Francesco: *Secretum meum*. Lat.–Dt. Hg. und übers. von Gerhard Regn und Bernhard Huss. Mainz: Dieterich 2004 (excerpta classica, 21).
- Quintilian: *Institutionis Oratoriae Libri XII*. 2 Bde. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (1972), Bd. 2.

### Sekundärliteratur

- Atucha, Iñigo/Imbach, Ruedi (Hg.): *Amours plurielles. Doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*. Paris: Seuil 2006 (Points, 547).
- Bernsen, Michael: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung bis zu Petrarca*. Tübingen: Niemeyer 2001 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 313).
- Ciavolella, Massimo: *La ‚malattia d’amore‘ dall’Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni 1976 (Strumenti di Ricerca, 12.13).

- Düwel, Klaus: Herz. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Hg. von Rolf W. Bredrich. Berlin, New York 1990.
- Erhard, Walter: Admiratio. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Tübingen Niemeyer 1992, Bd. 1, Sp. 109–118.
- Fioretti, Francesco: *Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo di Dante tra Guido, Lapo e Gino*. Roma: Aracne 2013.
- Grötker, Ralf: Traum I. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1998, Bd. 10, S. 1461–1465.
- Guiraud, Pierre: Les structures étymologiques du ‚Trobar‘. In: *Poétique 2* (1971), S. 147–426.
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964.
- Ley, Klaus: Kunst und Kairos. Zur Konstitution der wirkungsästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur. In: *Poetica 17* (1985), S. 46–82.
- Librandi, Rita: Dal cuore all’anima nella lirica di Dante e Petrarca. In: Francesco Bruni (Hg.): *Capitoli per una storia del cuore*. Palermo: Sellerio 1988.
- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. <sup>1</sup>1917. Nachdruck München: Beck 1988.
- Paparelli, Gioacchino: Fictio. La definizione dantesca della poesia. In: *Filologia Romanza 7* (1969), S. 1–83.
- Pertile, Lino: *La Puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*. Ravenna: Longo 1998 (Memoria del Tempo, 10).
- Renaudet, Augustin: Le mythe de Vénus. In: R. A.: *Dante humaniste*. Paris: Les Belles Lettres 1952 (Classiques de l’humanisme, 1), S. 319–329.
- Ribémont, Bernard: *Les origines des Encyclopédies médiévales. D’Isidore de Séville aux caroliens*. Paris: Champion 2001 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 61).
- Schleusener-Eichholz, Gudrun: *Das Auge im Mittelalter*. 2 Bde. München: Fink 1985 (Münsteraner Mittelalter-Schriften, 35).
- Schiaffini, Alfredo: Poesis e poeta in Dante. In: Anna Granville Hatcher/Karl-Ludwig Selig (Hg.): *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. Bern: Francke 1958, S. 379–389.
- Schöner, Erich: *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*. Wiesbaden: Steiner 1964 (Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, 4).
- Schwarze, Michael: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarca’s *Canzoniere*“, in: Michael Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129.
- Stillers, Rainer (Hg.): Die Sprache der Engel. Dante und die Musik. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch 84* (2009), S. 25–132.
- Tavoni, Mirko: Il nome di poeta in Dante. In: Lucio Lugnani/Marco Santagata/Alfredo Stussi (Hg.): *Studi offerti a Luigi Blasucci*. Lucca: M. Fazzi 1996, S. 545–577.
- Wehle, Winfried: *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova als Aufhebung des Minnesangs im Epos*. München: Fink 1986.
- Wehle, Winfried: Rückkehr nach Eden: über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Commedia*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch 78* (2003).
- Zeiner, Monika: *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*. Heidelberg: Winter 2006 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, 27).



Rainer Zaiser (Kiel)

## Beatrices Erscheinungen zwischen heilig und profan

Zur Modernität des Augenblicks in Dantes *Vita nuova*

In der Kulturgeschichte des Augenblicks lassen sich bereits in ihren Anfängen, die in der Antike und im frühen Christentum zu verorten sind, sehr ausdrucksstarke Bilder finden, die der Vertextung dieser besonderen Momente menschlicher Erfahrung einen auffälligen rhetorischen Glanz und eine außergewöhnliche erkenntnistheoretische Bedeutung verleihen.<sup>1</sup> Dichter, Propheten, Geistliche und Philosophen gehören zu jenem Personenkreis, von dem Berichte von solchen Erlebnissen überliefert sind. Die geschilderten Momenterfahrungen übersteigen in der Regel das alltägliche Wahrnehmungsvermögen des Menschen und lassen ihn in einen Erfahrungsbereich vordringen, der nicht mehr zu dieser Welt gehört, sondern die Aura der göttlichen Nähe auszustrahlen scheint. Die Rhetorik der Plötzlichkeit, des Lichtes, des Glücks, der Präsenz, des Überwältigtseins, der Konversion sowie immer wieder auch des Unsagbaren lässt die Besonderheit dieser Momenterfahrungen hervortreten. Kairos, Enthousiasmus, Manía, Furor poeticus, Epiphanie oder eben schlichtweg Augenblick sind die Termini, die wir in diesem diskursiven Feld antreffen. Platons Höhlengleichnis, Moses' Offenbarungserlebnis auf dem Berg Horeb, Saulus' Wandlung zum Paulus und Augustinus' Gnadenerteilung im Garten von Mailand sind die Gründungsmythen, mit denen sich die Rhetorik und Semantik des Augenblicks eine Poetik des Heiligen angeeignet ließ, die einerseits auf das authentische Erleben des transzendenten Erfahrungsbereiches setzt, andererseits aber auch den Verdacht auf ihre Fiktionalisierung zum Zwecke der Legitimierung bestimmter Wahrheits- oder Glaubensmodelle bereits von Anfang an nie ganz ausräumen konnte. Spätestens seit dem Anbruch der literarischen Moderne mit der europäischen Dichtung der Romantik erfährt die poetische Verwendung des Augenblicks nicht nur eine Steigerung in der Evidenz ihres fiktionalen Charakters, sondern auch eine immer deutlicher werdende Profanisierung des Erkenntnisgewinns, der aus der Momenterfahrung hervorgeht. Diese Tendenz gipfelt am Ende des 19. Jahrhunderts in dem berühmt gewordenen

---

<sup>1</sup> Vgl. zu den folgenden Betrachtungen über die kulturhistorische Bedeutung von Augenblicksschilderungen Rainer Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995 (Etudes littéraires françaises, 63), S. 15–63.

*Lord-Chandos-Brief* (1894) von Hugo von Hofmannsthal, in dem ein fiktiver Briefschreiber die Offenbarungen des Augenblicks nur noch auf die Welt der Dinge bezieht und damit die Möglichkeit einer übergeordneten Schöpfungsordnung nicht nur kategorisch in Frage stellt, sondern auch das Heilige auf die profanen Erscheinungsformen der Wirklichkeit überträgt, und zwar nicht mehr in der Funktion eines Platzhalters, wie dies zum Beispiel im Gegenstand der Oblate als Repräsentation des Leibes Christi in der Eucharistie der Fall ist, sondern als ästhetische Erfahrung, in der das Heilige im Profanen aufgehoben ist, wie es im folgenden Zitat beschrieben wird:

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, [...] ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, dem die unbegreifliche Auserwählung zuteil wird, mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühls bis an den Rand gefüllt zu werden.<sup>2</sup>

Diese Passage zeigt den anderen Pol, in dessen Richtung die Semantik der Augenblickserfahrung ausschlagen kann. Die Rhetorik, mit der das Ereignis hier beschrieben wird, ist zwar so gut wie identisch mit den Offenbarungsschilderungen, die aus der philosophischen und religiösen Tradition bekannt sind, aber das Offenbarungsobjekt liegt nicht mehr in einer übersinnlichen, einheitsstiftenden Instanz begründet, sondern in den Erscheinungsformen der diesseitigen Welt, die vor allem in ihrer ästhetischen Wirkung auf zumeist unerklärliche Weise plötzlich aus den sie umgebenden Dingen hervortreten und eine sakrale Ausstrahlung annehmen. Meine These lautet nun, dass dieser prinzipiell moderne Zug der Augenblickserfahrung, der das Profane in seiner ästhetischen Präsenz gegen das Sakrale in seiner transzendenten Abwesenheit ausspielt, schon immer potentiell in die Denkfigur des Augenblicks eingeschrieben war und dass ein frühes Beispiel hierfür die Erscheinungen Beatrices in Dantes *Vita nuova* sind, die zumindest eine ambivalente Semantik zwischen heilig und profan, religiöser und ästhetischer Erfahrung, authentischem Erleben und fiktionaler Gestaltung thematisch machen.

Die *Vita nuova* ist Dichtung über Dichtung, wie Winfried Wehle ausführlich in seiner Monographie über das Werk herausgearbeitet und dabei aufgezeigt

---

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: H. v. H.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: Fischer 1959, Bd. 2, S. 7–20, S. 14.

hat, wie die umrahmende Erzählprosa die eingefügten lyrischen Texte kommentiert und die Verwandlung von Dantes früher Liebeslyrik, die auf die stilnovistische Amorthologie ausgerichtet ist, in eine sakrale Poesie der christlichen <amor Dei> in Szene setzt.<sup>3</sup> In beiden Fällen wird, wie im übrigen in jeder anderen Art von höfischer Liebesdichtung in Mittelalter und früher Neuzeit auch, das jeweilige Liebeskonzept am Beispiel der Begegnungen mit der <donna> entfaltet. Das Spezifikum von Dantes *Vita nuova* besteht nun darin, dass die Differenz in der Semantik der Liebeskonzepte am Beispiel einer identischen *donna* vorgeführt wird und dass diese Differenz durch eine strukturelle Doppelung des Diskurses noch stärker ins Bewusstsein des Lesers gehoben wird: in der Erzählprosa wird sie erläutert, in den lyrischen Einlassungen illustriert. Im Folgenden will ich den Akzent meiner Betrachtungen allerdings weniger auf die Unterschiede zwischen den beiden Liebeskonzepten legen als vielmehr auf eine Gemeinsamkeit ihrer jeweiligen Inszenierung. In beiden Fällen wird die Liebe nämlich aus epiphanen Augenblicken heraus geboren, die trotz ihrer unterschiedlichen Konnotationen im Hinblick auf den Wechsel von der Amorthologie zur Gottesliebe auf einer weiteren Bedeutungsebene auch wieder aneinander zurückgebunden sind. Auf dieser Ebene, die es in den folgenden Ausführungen herauszustellen gilt, zeichnet sich die Modernität in Dantes Gebrauch der Denkfigur des Augenblicks ab.

Gleich von Anfang an präsentiert der Erzähler die Liebesgeschichte der *Vita nuova* als eine Autobiographie, als « libro de la [sua] memoria ».<sup>4</sup> Die epiphanen Begegnungen mit Beatrice werden damit von vornherein als Gedankenkonstrukte seiner Erinnerung ausgewiesen und nicht als Ereignisse seines unmittelbaren Erlebens. Was von diesem imaginären Buch der Erinnerung zum Zeitpunkt des Beginns des Erzählens aus der Vergangenheit des Erzählers allerdings schon als Text vorliegt, sind einige « parole scritte », die er bereits unmittelbar nach seinen Begegnungen mit der <donna> verfasst hatte und die er nunmehr in seinen < récit > integrieren will, wenn nicht alle, so doch zumindest « la loro sentenza », d. h. ihre Bedeutung.<sup>5</sup> Mit diesen « parole scritte » sind seine früheren Liebesgedichte gemeint, die jetzt entweder zwischen den Erzähltei-

---

<sup>3</sup> Winfried Wehle: *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita nuova. Die Aufhebung des Minnesangs im Epos*. München: Fink 1986.

<sup>4</sup> Vgl. Dante Alighieri: *Opere minori di Dante Alighieri*. Bd. 1. *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*. Hg. von Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi und Maria Gabriella Stassi. Torino: UTET 1983, S. 69. Im Folgenden verweisen wir unter dem Sigle *VN* und der Angabe des Paragraphen in römischer Ziffer, gefolgt von der Seitenangabe, auf diese Ausgabe, wenn die *Vita nuova* zitiert wird.

<sup>5</sup> Vgl. *VN*, I, S. 69.

len eingefügt oder in ihrer Bedeutung im Erzählteil reflektiert werden sollen, und zwar zum Zwecke des «assemblare»<sup>6</sup>, d. h. zur beispielhaften Veranschaulichung des Wandels, der sich in der Liebesauffassung des Sprechers zwischen einst und jetzt bzw. zwischen der Lyrik der Vergangenheit und der Erzählprosa der Gegenwart vollzogen hat. Dabei wird sich erweisen, dass der Augenblick – ob in der Lyrik oder in der Prosa – als poetisch konstruiertes Diskurselement benutzt wird, um den transzendenten Ursprung, der sich hinter der stilnovistischen Amortheologie genauso verbirgt wie hinter der christlichen Heilslehre, als ästhetische Erfahrung, d. h. als Momentaufnahme greifbarer Sinneswahrnehmungen, festzuschreiben. Dies möchte ich im Folgenden an einigen Beispielen nachweisen, in denen sich das Momenthafte in der Erscheinungsweise Beatrices besonders deutlich zur ästhetischen Erfahrung einer metaphysisch gedachten Instanz im poetischen Ausdruck verdichtet.

Die erste Episode bezieht sich auf eine Folge von drei eng zusammengehörenden Begegnungen mit Beatrice, die Gegenstand des zweiten und dritten Paragraphen der *Vita nuova* sind: erstens das «innamoramento», zweitens die Wiederbegegnung nach neun Jahren und drittens die erste Traumvision, in der der Protagonist von seiner Jugendliebe heimgesucht wird. Alle diese Ereignisse stehen im Zeichen eines überwältigenden Augenblicks, der die «donna» zu einem unnahbaren Wesen verklärt. Gleichzeitig liegt dieses Überwältigtsein aber vor allem auch im ästhetischen Eindruck begründet, den ihre plötzliche Erscheinung im Erzähler hinterlässt. Beim «innamoramento» hebt er zum Beispiel in der Beschreibung ihres Kleides genauso das profan Einzigartige wie auch das sakral Entrückte ihrer Erscheinung hervor. «Nobilissimo» ist die Farbe ihres Kleides, die nicht einfach nur als rot bezeichnet wird, sondern als blutrot, «sanguigno».<sup>7</sup> Das Bild des Blutes evoziert im christlichen Kontext den Leib des gekreuzigten Christi, so dass mit dieser lexikalischen Spezifizierung einerseits die sakrale Patina ihrer Person hervorgehoben wird, andererseits aber auch die Intensität eines außergewöhnlichen farblichen Eindrucks evoziert wird, der von ihrer Erscheinung ausgeht und die Sinne des erlebenden Subjekts besonders stark anspricht.<sup>8</sup> Ähnliches gilt für die affektiven Wirkun-

<sup>6</sup> Vgl. *VN*, I, S. 69 und zur Bedeutung des Begriffes Fußnote 6: «*assemblare*: trascrivere da un esemplo.»

<sup>7</sup> Vgl. *VN*, II, S. 71: «Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno [...]» Vgl. die deutsche Übersetzung, die hier wie im Folgenden zitiert wird nach Dante: *Neues Leben*. Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Sophie Hildebrandt. Köln/Graz: Böhlau 1957, S. 7: «Sie erschien vor mir in die edelste Farbe gekleidet, sanft und sittsam blutrot [...]»

<sup>8</sup> Wie sehr bestimmte farbliche Eindrücke (vor allem rot, weiß, grün) bei der Wahrnehmung der Beatrice-Figur in der *Vita nuova* und in der *Divina Commedia* eine zentrale Rolle spielen, wurde umfassend von Kleinhaus herausgearbeitet in ihrem Beitrag: Martha Kleinhaus: «Colore rettorico» oder «color del core»: Dantes Farben der Glückseligkeit. In: *Deutsches Dante-Jahr-*

gen, von der der Erzähler im Kontext dieser ersten Begegnung mit der « gloriosa donna »<sup>9</sup> des Weiteren berichtet und die in ihrer Systematik, wie Winfried Wehle ausgeführt hat, der Amorlehre der Stilnovisten, insbesondere Guido Cavalcantis, entsprechen.<sup>10</sup> Die Beschreibung dieser Wirkungen wird in der Erzählprosa jeweils eingeleitet durch die adverbiale Bestimmung « in quello punto », die sich auf jeden Fall – ob zeitlich oder örtlich gemeint – auf die flüchtige Erscheinungsweise der < donna > bezieht.<sup>11</sup> Ihr Anblick aktiviert im Augenblick der Begegnung verschiedene sensitive Regungen, die sich u. a. als Erzittern oder Erstaunen manifestieren.<sup>12</sup>

Die Macht der Liebe kann somit nur in uneigentlicher Form durch die Schilderung gewisser Affekte oder sinnlicher Erfahrungen präsent gehalten werden, das eigentliche Objekt der Liebe, die < donna >, hat sich dagegen in der Erinnerung schon längst zu einer Gedankenfigur verflüchtigt, wenn sie überhaupt jemals etwas anderes gewesen ist. Auf jeden Fall bleibt sie als Person in ihrer Eigentlichkeit genauso prekär wie die Erinnerung an ihre Wirkungen, nur dass sich diese Wirkungen im Medium der Sprache festhalten lassen, aber eben nur im profanen Ausdruck einer Ästhetik, die sich der Materialität der Zeichen bedient, um das Sakrale in uneigentlicher Form dingfest, emotional spürbar oder sinnlich erahnbar zu machen. Deshalb kann « the body of Beatrice », den Robert Harrison einmal als ein Phantasma von Erscheinungs- und Wirkungsweisen der « otherness », d. h. des kategorial Anderen beschrieben hat,<sup>13</sup> offen-

---

*buch* 85/86 (2010/11), S. 37–69. Die Verfasserin sieht in dieser Akzentuierung der Farblichkeit einen Hinweis auf eine mit der allegorischen Lesart konkurrierende Poetik des ästhetischen Erlebens: « Der Dichter der irdischen Welt Dante Alighieri setzt Farbe nicht nur als theologische Allegorie ein, sondern sie wird ihm zum poetischen Instrument der Sichtbarkeit, um dem Leser ein Evidenzerlebnis zu vermitteln, das seine Wurzeln in der Mystik seiner Zeit hat, diese aber bereits in der Feier poetischer Expressivität zu einem Ekstaseerlebnis sui generis transgrediert. » (Ebda., S. 43)

9 Vgl. *VN*, II, S. 70: « [...] quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente [...] ». Vgl. *Neues Leben*, S. 7: « [...] als das erste Mal vor meinen Augen die glorreiche Herrin meines Geistes erschien [...] ». Das Attribut « gloriosa » suggeriert hier einmal mehr den sakralen Charakter Beatrices, setzt es doch sofort die Assoziation mit der « gloria Dei » frei.

10 Vgl. Winfried Wehle: *Dichtung über Dichtung*, S. 18.

11 Vgl. *VN*, II, S. 71.

12 Vgl. *VN*, II, S. 71 und die Kommentare in den Fußnoten 10, 13, 14, 16. Vgl. auch Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964, S. 114: « Erzittern der Sinne und der Seele, Erbleichen, Schrecken, Blendung des Auges, Ohnmacht der Sprache, und, durch dies alles hindurch, Veredelung dessen, der sie erblickt: das ist ihre Wirkung, die durch viele Grade der Heftigkeit wie der Beseligung reicht. »

13 Vgl. Robert Pogue Harrison: *The Body of Beatrice*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1988, S. 53: « Beatrice is both body and image. Dante *does* find himself before her corporeal otherness, and it is precisely that otherness which remains in excess of the phan-

gehalten werden als sakrale Symbolfigur, die sich genauso gut für die Darstellung der stilnovistischen Amorthologie in Anschlag bringen lässt wie auch für deren Substitution durch den christlichen Gottesglauben, um die es in der *Vita nuova* primär geht, aber eben nicht nur. Die Ambivalenz der Beatrice-Figur besteht nämlich letztlich auch darin, dass sie sich als ästhetische Erscheinung selbst genügen und in ihrer reinen körperlichen Präsenz – ob real oder imaginär – in den Status des Sakralen erhoben werden kann, falls sich das unverbürgt Andere der Transzendenz als eine Leerstelle erweist. Bei der Darstellung der weiteren Erscheinungen Beatrices verdichten sich jene Anzeichen, die es erlauben, zumindest behutsam in diese Richtung bei der Deutung ihres figuralen Charakters weiter zu denken.

Bei der zweiten Begegnung nach neun Jahren ist Beatrice nunmehr in ein weißes Kleid gehüllt und von zwei « gentili donne » umgeben.<sup>14</sup> Auch hier wird ganz offensichtlich die sakrale Symbolik weitergeführt, die sich bereits bei der ersten Begegnung abgezeichnet hat. Die Tatsache, dass Beatrice inmitten von zwei Frauen erscheint, lässt sie wiederum als eine Allegorie der Christusfigur erscheinen. Christus ist am Kreuz von zwei Leidensgenossen linker- und rechterhand umgeben. Die Farbe « weiß », die ihr Kleid jetzt zeigt, kann als Hinweis auf ihre Transzendenz, d. h. auf ihre übernatürliche Entrückung gewertet werden. Die weiße Kleidung, die hier durch den Superlativ « bianchissimo » noch in ihrer sinnlichen Intensität unterstrichen wird, hat nämlich in der biblischen Tradition den Symbolgehalt der Verklärung, ein Zustand, der die geistige Aura des Göttlichen durch den Körper hindurchscheinen lässt. Auf diese Weise zeigt Jesus seinen Jüngern seine göttliche Herkunft, wie etwa in dem folgenden Zitat aus dem Matthäus-Evangelium (17,2): « Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht. » Die « donna » « vestita di colore bianchissimo » erfährt somit durch ihr ästhetisches Erscheinungsbild eine sakrale Ausstrahlung, die obendrein durch ihre Gestik noch verstärkt wird. Sie grüßt den Protagonisten im Vorübergehen auf eine Art, die für ihn ihre ganze « beatitudine », d. h. ihre göttliche Herkunft enthüllt:

[...] mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. [...] presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima. (VN, III, S. 73)

---

tasm. The body of Beatrice assures her exteriority and literal historicity, just as it assures that she cannot be wholly reified.»

<sup>14</sup> Vgl. VN, III, 73.

[... sie] begrüßte [...] mich mit solcher Würde, daß mir damals schien, als schaue ich bis an alle Grenzen der Seligkeit. [...] empfand [...] soviel Süße, daß ich wie trunken von den Menschen schied und mich in die Einsamkeit eines meiner Gemächer zurückzog, um über diese Adligste nachzudenken. [*Neues Leben*, S. 11]

Der Protagonist ist so berauscht von ihrem Gruß, dass er sich sofort von ihr wieder abwenden muss und sie dadurch aus den Augen verliert. Die Begegnung bleibt somit auch hier auf den Augenblick einer genauso irrealen wie sinnlich präsenten Erscheinung der < donna > begrenzt, die danach nur noch in den Gedanken des Erzählers weiterlebt. Ihrer eingedenk überkommt ihn noch in derselben Nacht eine Traumvision, die auf den ersten Blick wiederum geradezu plakativ zu einer allegorischen Deutung einlädt.

In diesem Traum tritt ein « segnore » aus einer Wolke von Feuer und Rauch auf furchterregende Weise hervor. Feuer, Rauch, Donner und Blitz sind nun die Erscheinungsweisen, unter denen sich der Gott des Alten Testaments oft offenbart.<sup>15</sup> Die Worte, mit denen sich der « segnore » in dem Dante-Text an den Träumenden richtet – « < Ego dominus tuus > » (*VN*, III, S. 74) – sind ein weiteres Indiz, das für eine solche allegorische Lektüre spricht. Dieser « segnore » hält des Weiteren eine schlafende Person in seinen Armen, die mit einem blutbefleckten Tuch umwickelt ist. In diesem Zusammenhang drängt sich unweigerlich die These auf, dass es sich um den gekreuzigten Sohn Gottes handeln könnte. Dann erkennt der träumende Erzähler in der schlafenden Person jedoch jene < donna > wieder, die ihm tags zuvor im Vorübergehen noch einen grüßenden Blick zugeworfen hatte. Die Grenzen zwischen dem religiösem Sinnbild (= Christusassoziation) und dem ästhetischen Sinnbild der Liebe (= donna) sind folglich fließend. Dieser fließende Übergang lässt sich auch für die Darstellung der anderen Traumfigur in Anspruch nehmen. Der « segnore » lässt sich nämlich nicht nur als Sinnbild Gottes deuten, sondern auch als Amorallegorie. Der Erzähler entdeckt in der Hand des « segnore » plötzlich einen brennenden Gegenstand, und jener ruft ihm zu: « < Vide cor tuum > . » (*VN*, III, S. 74). Er sieht aber noch mehr, nämlich wie der « segnore » die schlafende < donna > weckt und wie er sie dazu bringt, das brennende Herz aufzuessen.

---

15 Vgl. u. a. die Erscheinung Gottes auf dem Sinai zur Übergabe der Bundeslade an das israelitische Volk, das zunächst ebenfalls erschrocken auf die göttliche Offenbarungsweise reagiert: « Am dritten Tag, im Morgengrauen, begann es zu donnern und zu blitzen. Schwere Wolken lagen über dem Berg, und gewaltiger Hörnerschall erklang. Das ganze Volk begann zu zittern. Mose führte es aus dem Lager hinaus Gott entgegen. Unten am Berg blieben sie stehen. Der ganze Sinai war in Rauch gehüllt, denn der Herr war im Feuer auf ihn herabgestiegen. » (*Exodus* 19, 16–18).

Das Motiv des verspeisten Herzen ist nun bekanntlich keine Erfindung von Dante. Es taucht bereits in der altfranzösischen Literatur des 13. Jahrhunderts auf. Zumeist verbirgt sich dahinter ein Racheakt des betrogenen Ehemanns, der den Liebhaber töten lässt und seiner untreuen Ehefrau dann das Herz ihres toten Geliebten zum Mahl vorsetzt. Eines der prominentesten Beispiele ist *Le roman du châtelain de Coucy* vom Ende des 13. Jahrhunderts.<sup>16</sup> Schon in der altfranzösischen Epik hat dieser Akt eine doppelte Bedeutung, und zwar eine erotische als Vereinigung mit dem Liebhaber und eine mystische als Vereinigung mit Gott.<sup>17</sup> Beide Bedeutungsebenen weist das Motiv auch in der Traumvision der *Vita nuova* auf. Der «segno», der der <donna> das Herz zum Mahle reicht, ist Amor, der dadurch die körperliche Vereinigung der beiden Liebenden bewirkt. Gleichzeitig steigt Amor mit der <donna> aber in den Himmel empor und deutet damit dem Träumenden an, wo seine Liebe eine Erfüllung finden kann.<sup>18</sup> Dante ersetzt damit in seiner Erzählprosa zunehmend deutlicher den undefinierten transzendenten Raum der stilnovistischen Amorlehre durch das christliche Jenseits als den anzustrebenden Fluchtpunkt der Liebe.

Wie Dante diesen Wandel im weiteren Verlauf des Werkes vollzieht, wurde in der Forschung schon zur Genüge herausgearbeitet.<sup>19</sup> Was dabei allerdings

---

**16** Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Motivs die *Introduction* zu Jakemes: *Le roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*. Übers. und eingel. von Aimé Petit und François Suard. La Ferté-Milon: Corps 9 1986 (Trésors litt. médiévaux du nord de la France, 1), S. 9–10 und ausführlicher einschließlich der Fortschreibung des Motivs bis ins 19. Jahrhundert Mariella Di Maio: *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*. Milano: Guerini e Associati 1996.

**17** Vgl. hierzu auch Martha Kleinhans: Dantes Farben, S. 55: «In der Brautmystik kundige mittelalterliche Leser mögen in der Szene das Streben der Seele nach Vereinigung mit Gott identifiziert haben.»

**18** Vgl. VN, III, S. 74: «[...] si ricoglieva questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che se ne gisse verso lo cielo.» Vgl. *Neues Leben*, S. 11: «[... er] nahm [...] die Frau in seine Arme auf, und mir war als führe er mit ihr gen Himmel.»

**19** Vgl. hierzu u. a. die grundlegende Studie von Charles S. Singleton: *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge: Harvard University Press 1949; vgl. des Weiteren Vittore Branca: *Poetics of Renewal and Hagiographic Tradition in the Vita nuova*. In: Paolo Cherchi/Antonio C. Mastrobuono (Hg.): *Lectura Dantis Newberryana*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988, Bd. 1, S. 123–152 (Branca schreibt den Bekehrungsprozess zur <amor Dei> in das Muster von Heiligenlegenden ein und macht die Geschichte der *Vita nuova* zur «legend of Saint Beatrice» [Ebda., S. 138]); Klaus W. Hempfer: Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7–39 (Hempfer arbeitet die impliziten strukturellen Verfahren heraus, die der Text der *Vita nuova* selbst entwickelt, um eine christlich-allegorische Lesart der Beatrice-Figur unvermeidbar zu machen); und Winfried Wehle: *Dichtung über Dichtung*, der die expliziten metatextuellen Verfahren herausstellt, mit denen Dantes Erzähler die Erneuerung seiner Liebeslyrik vor dem Horizont einer christlichen Spiritualisierung der Liebe erklärt.

noch nicht in den Fokus der Betrachtungen geriet, ist ein zentrales Problem, das sich nach wie vor auf der Darstellungsebene stellt, denn, auch wenn der Ursprung der Liebe jetzt im Gott der christlichen Glaubensvorstellungen gefunden ist, bleibt dieser Ursprung in seinem eigentlichen Wesen nicht weniger unbestimmt als bei der geistigen Macht, die sich hinter der stilnovistischen Amorthologie verbirgt. So wird das Sprechen über die Beatrice-Liebe für Dante letztlich zu einem Problem der lyrischen Rede, und seine Modernität besteht darin, dass er dies gerade in seiner lyrischen Rede auch immer wieder deutlich macht. Als Beispiel hierfür möchte ich eines der bekanntesten Sonette aus der *Vita nuova* zitieren, in dem das lyrische Ich versucht, anhand der Darstellung des Grußes der Dame seinen Lesern «[...] ihre wunderbaren und herrlichen Wirkungen zu verkünden [...]»<sup>20</sup> Allerdings muss der Sprecher sofort einsehen, dass ihn der überwältigende Eindruck des Augenblicks ihres wundersamen Erscheinens sofort zum Verstummen bringt, ihn sprachlos macht:

Tanto gentile e tanto onesta pare  
La donna mia quand'ella altrui saluta,  
ch'ogne lingua deven tremando muta,  
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta;  
e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
che dà per li occhi una dolcezza al core,  
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore,  
che va dicendo a l'anima: Sospira.  
(VN, XXVI, 128)

Wenn meine Herrin grüßt, zeigt ihr Betragen  
So huldreich sich, der Sitte so geneigt,  
Daß eines jeden Zunge zitternd schweigt  
Und daß die Augen nicht den Anblick wagen.

Sie geht, wo sie ein Lob von sich hört sagen,  
Die gütig sich im Kleid der Demut zeigt  
Und scheint ein Wesen das vom Himmel steigt  
Zur Erde nieder, Wunder herzutragen.

Dem, der sie sieht, gefällt so ihre Schöne,  
Daß sie durch's Aug dem Herzen Süße schenkt,  
Wie der nicht fassen kann, der's nicht erlebe:

Es scheint als ob von ihrem Antlitz schwebte  
Ein zarter Geist mit Liebe ganz getränkt  
Der zu der Seele geht und sagt: Erstöhne.  
(*Neues Leben*, S. 101)

Hier ist die Sakralität von Beatrices Erscheinung nicht mehr verschlüsselt formuliert, sondern schon im <sensus literalis> implizite: sie ist eine <donna>, die vom Himmel auf die Erde herabgestiegen ist, um Wunder zu erweisen. Nur noch eine leichte Unsicherheit über diese Identifizierung schwingt in dem «par che sia» mit. Im <sensus allegoricus> klingt darüber hinaus weiterhin die Bedeutung der Christusfigur an, hier auslegbar als Anspielung auf die Ankunft des Erlösers. In der direkten Konfrontation mit der <donna> im Augenblick

<sup>20</sup> *Neues Leben*, S. 99; vgl. VN, XXVI, S. 127: «[di dare ad] intendere de le sue mirabili ed eccellenti operazioni [...]»

ihres Grusses versagt dem Sprecher jedoch nicht nur die Sprache, sondern auch der Blick auf sie: seine Augen müssen sich geradezu zwangsläufig von ihr abwenden. Man kann nur zwischen den Zeilen, d. h. zwischen dem «tremando», dem Erzittern am Anfang, und dem «Sospira» des Begehrens am Schluss erahnen, dass die außergewöhnliche Erscheinung der *donna* den Verstand und die Sinne des erlebenden Subjekts überfordert und anstelle ihrer die Emotionen einspringen müssen, um die Erfahrung überhaupt zu verarbeiten: «'ntender no la può chi no la prova» (V. 11), d. h. wer die Präsenz der «*donna*» nicht verspürt, der kann sie auch nicht verstehen. Das Unausprechbare und Unbeschreibbare in ihrer Person ist letztlich der Tatsache geschuldet, dass sie nur als geistiges Wesen existiert, das für einen flüchtigen Moment, wie im Vorübergehen, die Menschen mit dem Hauch ihrer Liebe beseelt: «un spirito soave pien d'amore, / che va dicendo a l'anima: Sospira.» (V. 13–14) In der dem Sonett vorausgehenden Prosa stellt der Erzähler die Herkunft der «*donna*» am Beispiel der Reaktionen anderer, die auch zu Zeugen ihres Grußes geworden sind, noch deutlicher in den sakralen Kontext des christlichen Himmelsreiches: «Diceano molti, poi che passata era: «Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo.»»<sup>21</sup> Ab diesem Zeitpunkt verfestigt sich in der Geschichte der *Vita nuova* die Erkenntnis, dass die sehnsuchtsvolle Liebe nach Beatrice eine Suche nach der «*amor Dei*» ist, so dass der Sprecher im letzten Sonett schließlich den Ort formulieren kann, wo er seine Erfüllung zu finden glaubt:

Oltre la spera che più larga gira  
 Passa 'l sospiro ch' esce del mio core:  
 Intelligenza nova, che l'Amore  
 Piangendo mette in lui, pur su lo tira.  
 (VN, XLI, S. 154–55)

Jenseits der Sphäre, die als Größte kreist,  
 Gelangt der Seufzer, den mein Herz entsendet:  
 Denn ihm hat Amor weinend zugewendet  
 Ein neues Wissen, das ihn aufwärts reißt.  
 (Neues Leben, S. 143)

Die «intelligenza nova», das neue Wissen, bezieht sich auf die Gewissheit, dass das lyrische Ich den Geist Beatrices, die auf der Geschichtebene der *Vita nuova* inzwischen gestorben ist, jenseits des «Primo Mobile» im Empyreum wiederfinden kann.<sup>22</sup> Der Erzähler stellt im Anschluss an dieses Sonett in seinem Kommentar noch klar, mit wem dieser Ort außer der «*donna*» noch besetzt ist, wenn er im letzten Satz des Werkes betont, dass seine Seele dort jene gesegnete Dame schauen wird, «la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui

<sup>21</sup> VN, XXVI, S. 127; vgl. *Neues Leben*, S. 99: «Viele sprachen nachdem sie vorüber war: «Diese ist kein Weib sondern ist einer der schönsten Engel des Himmels.»»

<sup>22</sup> Vgl. hierzu die Erläuterung zu dem Vers «Oltre la spera che più larga gira» in VN, XLI, S. 154, Fußnote 13: «nell'Empireo, oltre il Primo Mobile, cielo della circonferenza più ampia.»

*qui est per omnia saecula benedictus.*»<sup>23</sup> Damit ist das epistemologische Problem gelöst, das sich dem Protagonisten bei den epiphanen Begegnungen mit Beatrice zuvor im Hinblick auf die Benennung ihrer Herkunft immer wieder gestellt hat. Indes es bleibt das ästhetische Problem, dessen Beseitigung er auf ein anderes Werk vertagen muss, weil er für die poetische Herausforderung der Darstellung des Undarstellbaren noch keine Lösung sieht. Auf dieses poetische Dilemma, das konsequenterweise den Abbruch der *Vita nuova* an dieser Stelle bedingen musste, macht der Erzähler ebenfalls im Schlussparagrafen seines Werkes in der Evokation einer letzten Beatrice-Vision aufmerksam:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei. (VN, XLII, S. 155)

(Nach diesem Sonett erschien mir ein wunderbares Gesicht, darin ich Dinge schaute, die mich zu dem Entschlusse brachten, nicht mehr von dieser Gesegneten zu dichten, bis ich würdiger von ihr sprechen könnte. [Neues Leben, S. 145])

Auf der Grundlage der Kenntnis von Dantes Gesamtwerk bietet sich hier natürlich die These an, dass die am Ende der *Vita nuova* formulierte Hoffnung, eines Tages «più degnamente» über das Wesen Beatrices sprechen zu können, sich mit der *Divina Commedia* erfüllen wird und dass dort die Sakralität dieser Figur in der erhabeneren Gattung des Epos zu einem adäquaten poetischen Ausdruck finden wird, wie es in der Dante-Forschung schon mehrfach herausgearbeitet wurde.<sup>24</sup> Dabei mag es zwar durchaus zutreffen, dass der erhabene Charakter, mit der die Erscheinungsweisen Beatrices in der *Commedia* in Szene gesetzt werden, den poetischen Ausdruck der entsprechenden Szenen der *Vita nuova* noch übertrifft – dafür spricht schon die Häufigkeit ihres Auftretens im *Paradiso* – allerdings gelingt es Dante auch hier nicht, das Problem der Darstel-

<sup>23</sup> VN, XLII, S. 156; vgl. *Neues Leben*, S. 145: «[...] die als Verklärte betrachtet das Antlitz Dessen, *qui est per omnia saecula benedictus.*»

<sup>24</sup> Vgl. hierzu vor allem das Kapitel «Die Aussicht auf ein ‹poema sacro›», in: Winfried Wehle: *Dichtung über Dichtung*, S. 106–125, und das Fazit dieses Kapitels: «Dante hat dieses christliche Epos in der *Göttlichen Komödie* verwirklicht; die VN hat die Möglichkeit dazu entdeckt.» (S. 125); vgl. in jüngerer Zeit auch Gerhard Regn: *Dantes Beatrice und die Poetik des Heils*. In: Michael Neumann/Almut Schneider (Hg.): *Mythen Europas – Schlüsselfiguren der Imagination zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Regensburg: Friedrich Pustet 2005, S. 129–143. Regn sieht die poetische Vollendung der Beatrice-Figur in der *Divina Commedia* durch ihren Wandel verwirklicht von der Minnedame, die durch ihre gleichzeitige Vereinnahmung als typologische Allegorie der Christusfigur in der *Vita nuova* noch ein häretisches Potential entfaltet habe, zur anagogischen Allegorie der Heilsbringerin, die in der *Commedia* dann von allen irdischen Assoziationen freigeschrieben sei. Vgl. hierzu vor allem S. 135–141 in seinem Beitrag.

lung des Metaphysischen für sich selbst zufriedenstellend zu lösen, denn auch in diesem Werk begleitet das Motiv des Unsagbaren immer wieder die Rede über das letzte Ziel von Dantes Jenseitsreise. Im Grunde bleibt die unmittelbare Darstellung der göttlichen Wahrheit für Dante ein aporetisches Problem, und die einzige Art und Weise, in der Dichtung damit umzugehen, besteht für ihn darin, die Aporie ästhetisch zu kompensieren, d. h. im poetischen Ausdruck der Epiphanie das Paradoxon von heilig und profan in der Schwebelage zu halten.<sup>25</sup> Bemerkenswert ist dabei, dass Dante diesen poetischen Weg in der Er-

---

<sup>25</sup> Die Tatsache, dass Dante in dem berühmt gewordenen Brief an Can Grande della Scala (*Epistola* XIII,7) und im *Convivio* (II,i,1–6) die Allegorese der Bibel genauso wie jene von profanen, sprich dichterischen Texten, reflektiert, bestätigt eher die oben angesprochene Ambivalenz von heilig und profan, als dass sie sie dementiert. Abgesehen davon, dass die Zuschreibung der Autorschaft des Briefes an Can Grande nicht vollkommen gesichert ist, hält Dante zumindest für die Dichtung die hermeneutische Leistung des *sensus allegoricus* offen, spricht er doch in der *Epistola* im Hinblick auf die *Commedia* von einem «senso [...] polisema», der sich in «più sensi» diversifizieren könne und dabei etwas zum Ausdruck bringe, was das griechische Etymon der Allegorie andeute, nämlich ein «alienum» oder «diversum» zum «[senso] letterale o storico». Wenn er dann in Bezug auf dieses «diversum» auf den «[senso] allegorico o morale o anagogico» verweist, liest sich diese Reihe mehr wie eine Folge von Beispielen als wie eine limitierte Anzahl von Möglichkeiten, auch wenn sich die genannten Sinnkategorien als Lektüreschlüssel für die *Commedia* anbieten. Aber eben nicht nur. Im *Convivio* spricht Dante im Hinblick auf die allegorische Funktion von dichterischen Texten recht unbestimmt von einer «veritate ascosa sotto bella menzogna» (*Convivio*, II,i,3) bei gleichzeitigem Hinweis auf den vierfachen Schriftsinn der Bibel und belässt damit die Möglichkeit der Ausdeutung von Texten auf der mehrfachen theologischen Wahrheitsebene oder auf einer philosophischen bzw. profanen Ebene in der Schwebelage. Die Ambivalenz von Dantes Aussagen *in puncto* Allegorie hat die Forschung dennoch in zwei unversöhnliche Lager gespalten, die entweder die These von der theologischen oder der dichterischen Allegorie vertreten. Andreas Kablitz hat indes Dantes Allegorieverständnis vor dem Hintergrund des *Convivio* genauer ausgeleuchtet und kommt zu dem Ergebnis einer «hybride[n] Konstruktion zwischen Bibel- und Dichtungsallegorese» (Andreas Kablitz: *Bella menzogna: Mittelalterlich allegorische Dichtung und die Struktur der Fiktion* (Dante, *Convivio* – Thomas Mann, *Der Zauberberg* – Aristoteles, *Poetik*). In: Peter Strohschneider (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und früher Neuzeit*. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 222–271, S. 244). Vgl. zum ganzen Komplex von Dantes ambiger Allegoriedefinition und der daraus resultierenden Forschungskontroverse die akribische Synthese von Otfried Lieberknecht: *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes Commedia*. Stuttgart: Steiner 1999 (Text und Kommentar. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 14), die Kapitel «Das Problem der Allegorie und Dantes Publikumserwartung», S. 1–29 und «Deutungsansätze der Danteforschung», S. 31–58. Die *Epistola* an Can Grande della Scala und das *Convivio* werden zitiert nach der Ausgabe: Dante Alighieri: *Opere minori di Dante Alighieri*. Bd. 2: *Il convivio*. Hg. von Fredi Chiappelli und Enrico Fenzi; *Epistole*. Hg. von Angelo Jacomuzzi; *Monarchia e Questio de aqua et terra*. Hg. von Pio Gaia. Torino: UTET 1986. Die zitierten Stellen sind dort nachzulesen auf den Seiten 445–447 (*Epistola* XIII) und 103–104 (*Convivio*).

zählprosa der *Vita nuova* schon formuliert und in dem besprochenen Grußsonett auch lyrisch umgesetzt. Als der Erzähler eines Tages von einigen Damen nach dem Ziel gefragt wird, das er in der Liebe zu seiner Dame, die stets abwesend sei, suche, antwortet er ihnen: «Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna [...] e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii.»<sup>26</sup> Und als sie nachfragen, worin sich denn diese ‹beatitudine›, die vom Gruß der ‹donna› ausgeht, festmachen lasse, gesteht er unumwunden ein: «In quelle parole che lodano la donna mia.»<sup>27</sup> Damit signalisiert der Erzähler, dass es letztlich keine andere Möglichkeit gibt, dem Ursprung des Heiligen habhaft zu werden, als ihn in einer profanen, hier sprachlichen Form festzuhalten.<sup>28</sup> In dieser wird das Einzigartige des Unaussprechbaren und Unbegreifbaren durch den ästhetischen Ausdruck zum einen sublimiert, zum anderen aber auch auf Distanz gebracht. Noch am Ende des 33. Gesangs des *Paradiso* beklagt Dantes Erzähler-Ich inmitten des Empyreum seine Unfähigkeit, all das adäquat in Worte fassen zu können, was ihm hier am Ziel seiner Jenseitsreise als das Göttliche erscheint:

Oh quanto è corto il dire e come fioco  
Al mio concetto! E questo, a quel ch'ì vidi,  
è tanto, che non basta a dicer poco.  
(*Paradiso*, XXXIII, 121–123)<sup>29</sup>

Wie kurzatmig und schwach ist doch das  
Reden bei dem, was mir vorschwebt! Aber  
bei dem, was ich sah, ist dies wiederum  
nicht einmal so viel, dass man es ‹wenig›  
nennen könnte.

**26** VN, XVIII, S. 101; vgl. *Neues Leben*, S. 55: «Ihr Frauen, das Ziel meiner Liebe war bereits der Gruß jener Frau [...] und in diesem bestand die Seligkeit, die das Ziel aller meiner Wünsche war.»

**27** VN, XVIII, S. 102; vgl. *Neues Leben*, S. 57: «In jenen Versen, die meine Herrin preisen.»

**28** Vgl. hierzu auch Gerhard Regn: «Allegorice pro laurea corona»: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie. In: *Romanistisches Jahrbuch* 51 (2000), S. 128–152, S. 135: «Der ‹stilo della [...] lodà› (Vn. 17,4 [XXVI,4]), in dem sich Dantes neues Dichtungs- und Lyrikkonzept niederschlägt, reklamiert für den Bereich der Literatur einen absoluten Preisgestus, wie er eigentlich nur Gott gebührt. Lieben und Loben werden identisch, und beide stehen im Dienst des Numinosen.» Es ist sicherlich unbenommen, dass Dante die Bilder und Symbole, die er zum Lob Beatrices inszeniert, mit der «Aura des Religiösen» (Gerhard Regn: *Allegorice*, S. 135) auflädt, ich möchte aber dennoch an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, dass in der offensichtlichen numinosen Allegorisierung der Beatrice-Figur gleichzeitig auch die Latenz einer Poetik eingeschrieben ist, die zwar die Substanz des Göttlichen nicht negiert, aber die Möglichkeit ihrer zeichenhaften Repräsentation in Frage stellt, und zwar auch mit Blick auf die Fortschreibung der Beatrice-Figur in der *Divina Commedia*, wie meine weiteren Ausführungen zeigen werden.

**29** Der Text der *Commedia* wird zitiert nach Dante Alighieri: *La Divina Commedia, III. Paradiso*. Kommentiert von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori 1994 (Ristampa Oscar grandi classici, 2007). Die deutsche Übersetzung wird zitiert nach Dante Alighieri: *La Comme-*

Das ‹Weniger› als das ‹Wenige›, das Dante am Schluss über das Wesen Gottes sagen kann und das er zuvor immer wieder zu formulieren versuchte, wie zum Beispiel im Bild von «drei Kreise[n] in drei Farben und von derselben Größe»<sup>30</sup>, bleibt immer ein uneigentlicher Ausdruck, der, so außergewöhnlich er in seiner Ästhetik auch sein mag, letztlich nur das veranschaulichen kann, was das Göttliche nicht ist. So erklärt Beatrice ihrem Begleiter, als dieser im 30. Gesang den Einzug ins Empyreum als ein sinnliches Spektakel von Lichtströmen, Blitzen, farbigen Blumen und deren Düfte erlebt<sup>31</sup>, dass dieser Eindruck nur ein Schattenspiel dessen darstelle, was das Göttliche sei:

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi  
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe  
son di lor vero umbriferi prefazi.  
Non che da sé sian queste cose acerbe;  
ma è difetto da la parte tua,  
che non hai viste ancor tanto superbe».  
(Paradiso, XXX, 76–81)

Sie fügte noch hinzu: «Der Fluss und die  
Topase, die auf- und niedersteigen, auch  
das Lachen der Blumen, das sind Verkün-  
der, die ihre Wahrheit noch im Schatten  
lassen; nicht etwa, weil diese noch unreif  
wäre; vielmehr ist das Unzureichende auf  
deiner Seite, deine Sehkraft reicht noch  
nicht so hoch.»

Dantes Sehkraft wird auch nicht höher reichen, so lange er noch Mensch ist, als der er durch das Reich der schattenlosen Wesen der Seelen reist, um danach wieder ins irdische Dasein zurückzukehren. Deshalb muss er auch beim Eintritt ins Empyreum, als sich Beatrice in einer letzten Erscheinung von ihm verabschiedet, endgültig davor kapitulieren, weiterhin ihre Schönheit zu preisen, da er nun einsieht, dass seine Worte niemals an das heranreichen können, was sie in ihrem eigentlichen Wesen ist. Die letzten Verse, die Dante über Beatrice im 30. Gesang des *Paradiso* schreibt, fassen noch einmal auf eindringliche Weise seine Beziehung zu ihr zusammen, einschließlich jener Phasen, die er in der *Vita nuova* zur Darstellung gebracht hat:

---

*dia*/Die Göttliche Komödie, III, *Paradiso/Paradies*. Übers. in Prosa und komm. von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2012 (Reclam Bibliothek).

**30** Vgl. *Paradiso*, XXXIII, 116–117: «tre giri / di tre colori e d'una contenenza».

**31** Vgl. *Paradiso*, XXX, 61–69: «[...] / e vidi lume in forma di rivera / fluvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. // Di tal fiumana uscian faville vive, / e d'ogne parte si mettien ne' fiori, / quasi rubin che oro circunscrive; // poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge, / e s'una intrava, un'altra n'uscita fori.» («[...] / und sah ein leuchtendes Fluten, goldrot glänzend, / zwischen zwei Ufern, die waren mit wunderbaren Frühlings-/blumen bestanden. // Aus diesem Strom blitzten lebhaft Funken auf und glit-/ten zu beiden Seiten nieder auf die Blumen, Rubinen gleich, von Gold ringsum gefasst; / wie trunken dann von deren Düften, versanken sie auch wieder in dem Wunderstrom; wo einer unterging, schoss / gleich ein anderer auf.»)

Se quanto infino a qui di lei si dice  
fosse conchiuso tutto in una loda  
poca sarebbe a fornir questa vice.

La bellezza ch'io vidi si trasmoda  
non pur di là da noi, ma certo io credo  
che solo il suo fattor tutta la goda.

Da questo passo vinto mi concedo  
più che già mai da punto di suo tema  
soprato fosse comico o tragedo:

[...]

Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
non m'è il seguire al mio cantar preciso;

ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l'ultimo suo ciacuno artista.

(*Paradiso*, XXX, 16–33)

Wenn alles, was bisher von ihr gesagt wurde, zu einem einzigen Lob zusammenkäme, es wäre zu wenig für das, was nun noch anstünde.

Die Schönheit, wie ich sie sah, geht nicht nur über unser Maß hinaus, ich bin vielmehr gewiss, dass nur ihr Schöpfer sie voll und ganz genießt.

Ich muss mich nun geschlagen geben, schlimmer als jemals in hoher oder niedriger Kunst sich jemand an schwieriger Stelle seines Vorhabens geschlagen geben musste.

[...]

Seit jenem ersten Tag, da ich ihr Antlitz sah in diesem Leben, bis hin zu diesem Augenblick war es mir nie verwehrt, ihr mit Gesang zu folgen;

doch jetzt muss ich verzichten, noch weiter ihrer Schönheit nachzudichten, wie jeder Künstler, der sein Äußerstes gegeben hat.

Die letzte Wahrheit über Beatrice, zu deren Schau allein noch Gott fähig ist, muss also notgedrungen aus der Darstellung ausgespart werden. Was von ihr bleibt, sind die Attribute ihrer einzigartigen Schönheit und ihrer einzigartigen Wirkung als Glücksbringerin, Attribute, die die Augenblicke ihrer heilig anmutenden Erscheinungen in dieser Welt in einer profanen Ästhetik von Sprachbildern verdichten. Ich würde an dieser Stelle nicht so weit gehen wollen und bereits einen Bezug zu Baudelaires metaphysisch vollkommen entleerter Ästhetik der Sakralität einer Vorübergehenden in seinem Sonett «A une passante» herstellen wollen<sup>32</sup>, sondern möchte Dantes hybride Darstellungsform von heilig und profan im Hinblick auf die Erscheinungsweisen Beatrices als eine Poetik der negativen Theologie werten, die sich nicht mehr in der Lage sieht, das Unermessliche und Unbegreifbare des Göttlichen in vorstellbare Figuren oder begreifbare Worte zu fassen.<sup>33</sup> Allerdings ist bei einer solchen Poetik des

<sup>32</sup> Vgl. zu dieser Filiation Rainer Warning: *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. In: Klaus Hempfer/Gerhard Regn (Hg.), *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.

<sup>33</sup> Vgl. zum Begriff und zur Geschichte des Phänomens der negativen Theologie die umfangreiche Darstellung mit Anthologie von William Franke (Hg.): *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts*. Bd. 1: *Classic Formulations*, Bd. 2:

unfassbaren Gottes, auch wenn dessen Existenz hier noch nicht zur Disposition steht, der Schritt nicht mehr allzu weit zur allmählichen Loslösung von der Autorität des theologischen Diskurses, wie sich dies im Widerstreit von heilig und profan noch deutlicher bei Petrarca vollziehen wird<sup>34</sup> und in letzter Radikalität dann eben mit den ›paradis artificiels‹ von Baudelaire in den lyrischen Diskurs der Moderne überführt werden wird.

## Bibliographie

### Quellen

- Alighieri, Dante: *La Divina Commedia, III. Paradiso*. Komm. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori 1994 (Ristampa Oscar grandi classici, 2007).
- Alighieri, Dante: *La Commedia/Die Göttliche Komödie, III, Paradiso/Paradies*. Übers. in Prosa und komm. von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2012.
- Alighieri, Dante: *Opere minori*. Bd. 1: *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*. Hg. von Giorgio Bàrberi-Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi und Maria Gabriella Stassi. Torino: UTET 1983.
- Alighieri, Dante: *Opere minori*. Bd. 2: *Il convivio*. Hg. von Fredi Chiappelli und Enrico Fenzi; *Epistole*. Herausgegeben von Angelo Jacomuzzi; *Monarchia e Questio de aqua et terra*. Herausgegeben von Pio Gaia. Torino: UTET 1986.

---

*Modern and Contemporary Transformations*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press 2007, vor allem die jeweiligen *Introductions*, Bd. 1, S. 9–33 und Bd. 2, S. 9–49.

34 Vgl. hierzu u. a. Regn, der in dem bereits zitierten Aufsatz («Allegorice pro laurea corona») die allegorische Funktion der Beatrice-Figur kontrastiert mit Petrarcas Laura-Darstellungen, bei denen der «christliche *sensus spiritualis* [...] von Anbeginn an in eine Perspektive der Substanzlosigkeit eingerückt» (Gerhard Regn: *Allegorice*, S. 138) sei und «die Liebe in eins [fällt] mit einem Dichten, das natürlich auch der Dame, vor allem aber dem Dichter irdischen Ruhm verheißt.» (Ebda., S. 143) Vgl. auch Michael Schwarze: Unsagbare Augen-Blicke: Das *innamoramento* in Francesco Petrarcas *Canzoniere*. In: Michael Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129. Der Verfasser zeigt am Beispiel des ›innamoramento‹, wie Petrarca mit der in seiner Zeit bereits zum Topos gewordenen Unaussprechbarkeit dieser «quasi mystischen Wahrnehmungsmomente» (Ebda., S. 127) ihre moralische oder theologische Allegorese zugunsten einer dichterischen Ästhetisierung und Selbstinzenierung verdrängt, die geradezu prädisponiert dafür ist, als Gründungsmythos des frühneuzeitlichen humanistischen Diskurses zu gelten: «Dort nämlich, wo der dichterischen Rede eine *ineffabile* mit absoluter Gültigkeit bescheinigt wird, liegt die radikale Aufwertung der *aisthesis* in den Rang einer selbstgenügsamen Rede nahe. Ihr Wert liegt dann nicht mehr im Verweis auf eine wie auch immer geartete transhistorische Wahrheit – hier das Tugendsystem des *fin'amors*, sondern auf sich selbst und damit ineins auf ihren ›historischen‹ Verfasser.» (Ebda., S. 125).

- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: H.v.H.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: Fischer 1959, S. 7–20.
- Jakemes: *Le roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*. Übers. und eingel. von Aimé Petit und François Suard. La Ferté-Milon: Corps 9 1986 (Trésors litt. médiévaux du nord de la France, 1).

## Sekundärliteratur

- Branca, Vittore: Poetics of Renewal and Hagiographic Tradition in the *Vita nuova*. In: Paolo Cherchi/Antonio C. Mastrobuono (Hg.): *Lectura Dantis Newberryana*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1988, Bd. 1., S. 123–152.
- Di Maio, Mariella: *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*. Milano: Guerini e Associati 1996.
- Franke, William (Hg.): *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts*. Bd. 1: *Classic Formulations*, Bd. 2: *Modern and Contemporary Transformations*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press 2007.
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964.
- Hempfer, Klaus W.: Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7–39.
- Harrison, Robert Pogue: *The Body of Beatrice*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1988.
- Kablitz, Andreas: Bella menzogna: Mittelalterlich allegorische Dichtung und die Struktur der Fiktion (Dante, *Convivio* – Thomas Mann, *Der Zauberberg* – Aristoteles, *Poetik*). In: Peter Strohschneider (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und früher Neuzeit*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 222–271.
- Kleinhaus, Martha: «Colore rettorico» oder «color del core»: Dantes Farben der Glückseligkeit. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 85/86 (2010/11), S. 37–69.
- Lieberknecht, Otfried: *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes Commedia*. Stuttgart: Steiner 1999 (Text und Kommentar. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 14).
- Regn, Gerhard: «Allegorice pro laurea corona»: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie. In: *Romanistisches Jahrbuch* 51 (2000), S. 128–152.
- Regn, Gerhard: Dantes Beatrice und die Poetik des Heils. In: Michael Neumann/Almut Schneider (Hg.): *Mythen Europas – Schlüsselfiguren der Imagination zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Regensburg: Friedrich Pustet 2005, S. 129–143.
- Schwarze, Michael: Unsagbare Augen-Blicke: Das *innamoramento* in Francesco Petrarca's *Canzoniere*. In: Michael Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick*. Ein interdisziplinäres Symposium. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129.
- Singleton, Charles S.: *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge: Harvard University Press 1949.
- Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorphologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für*

- Alfred Noyer-Weidner.* Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.
- Wehle, Winfried: *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita nuova. Die Aufhebung des Minnesangs im Epos.* München: Fink 1986.
- Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters.* Tübingen: Narr 1995 (Etudes littéraires françaises, 63).

Franz Penzenstadler (Tübingen)

# Augenblicke der Erinnerung – erinnerte Augenblicke

Zeitfragmente in Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta*

## 1 Zeiterfahrung in Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta*

Die Vehemenz eines unerwarteten und schmerzlichen Ereignisses lässt das Ich in Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>1</sup> nicht nur die absolute Kontingenz alles Irdischen begreifen, sondern zugleich die Zeitlichkeit, der alles Geschaffene notwendig unterliegt und welche die Schöpfung von der absoluten Zeitlosigkeit (‹aeternitas›), die allein dem Schöpfer selbst zukommt, unterscheidet. Ich meine damit Lauras plötzlichen Tod, im Sonett Nr. 336 exakt datiert auf den 6. April des Jahres 1348. Mehr noch als im ersten Teil der *RVF* werden nach dieser folgenschweren Erfahrung Zeit und Vergänglichkeit zu einem zentralen Thema:

L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora,  
contando, anni ventuno interi preso,  
Morte disciolse, [...]

(Der Tod löste den brennenden Knoten, mit dem ich die Stunden zählend ganze einundzwanzig Jahre gebunden war [...])<sup>2</sup>

So beginnt kurz nach der ersten Erwähnung von Lauras Tod in *RVF* Nr. 267 das Sonett Nr. 271 und der gleich darauf folgende Text Nr. 272 steht ganz im Zeichen dieser Zeit- und Vergänglichkeitserfahrung:<sup>3</sup>

---

1 Der Text wird im Folgenden zitiert nach Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. von Marco Santagata. Milano: Mondadori 1996 (I Meridiani), und abgekürzt als *RVF*.

2 Übersetzung von Vf.

3 Zu *RVF* Nr. 271–280 vgl. Enrico Fenzi: Percorsi del lutto, *Rvf.* 271–80. In: Michelangelo Picone (Hg.): *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turicensis*. Ravenna: Longo 2007, S. 595–615: «L'esperienza della morte di Laura libera il poeta dal servizio d'amore e lo introduce in una nuova e irrevocabile consapevolezza del doloroso destino umano.» (Ebda., S. 598; Die Erfahrung von Lauras Tod befreit den Dichter vom Liebesdienst und macht ihn bekannt mit einem neuen und unwiderruflichen Bewusstsein vom schmerzlichen menschlichen Schicksal.). Zur Konsequenz von Lauras Tod: «La morte di Laura accentua, insomma,

La vita fugge, et non s'arresta una hora,  
 et la morte vien dietro a gran giornate,  
 et le cose presenti et le passate  
 mi dànno guerra, et le future anchora;  
 e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,  
 or quinci or quindi, [...]⁴

(Das Leben flieht und hält nicht ein Stunde an, und der Tod kommt hinterher in großen Tagesmärschen, und die gegenwärtigen und vergangenen Dinge bereiten mir Krieg, und auch die zukünftigen; und das Erinnern und das Erwarten betrüben mich, bald hier, bald dort, [...])

Zeit ist dabei in erster Linie als Präsenz im Bewusstsein des Subjekts empfunden, dem diese freilich ständig entgleitet und deshalb – wie der Text deutlich werden lässt – mehr noch denn als Präsenz als Vergangenes und Zukünftiges erfahren wird. Diese Konzeption von Zeit ist jedoch nicht nur typisch für Petrarca's Denken, sondern zugleich symptomatisch für einen epochalen Wandel, der sich zwischen der Liebes- und Todeserfahrung, die in Dantes *Vita Nova* modelliert ist, und Petrarca's *RVF* vollzogen haben muss.

Auch wenn nämlich die wesentlichen Faktoren von Zeitlichkeit – Kontinuität und Diskontinuität, Dynamik als Bewegung oder Wandel, Sukzessivität usw. – weithin konstant zu bleiben scheinen, lassen sich gegen Ende des Mittelalters und zu Beginn der Renaissance zumindest Akzentverschiebungen hinsichtlich der jeweiligen Zeitkonzeption konstatieren, die sich in Petrarca's Lyrikkonzeption niederschlagen und Gegenstand der folgenden Ausführungen sein sollen.<sup>5</sup>

## 2 Mittelalterliche vs. rinascimentale Zeitkonzeption

Um zu einer genaueren Bestimmung der <aeternitas> zu gelangen, definiert Thomas v. Aquin zunächst deren Gegenteil, nämlich die <Zeit>, in der Nachfolge Aristoteles' als das in einer Bewegung konstatierte Vorher und Nachher:

---

la disposizione riflessiva e l'auto-analisi.» (Ebda., S. 605; Lauras Tod verdeutlicht letztlich die Disposition zur Reflexion und die Selbstanalyse. [Übersetzungen von Vf.]).

⁴ Vgl. a. *RVF* 37, V. 17 ff. – Vgl. a. «[...] video nunc tantam et tam rapidam vite fugam, ut vix illam animo metiri possim, et cum incomparabilis animi est velocitas, prope velocior vita est» (*Fam.* XXIV, 1, 13).

⁵ Zur Zeitkonzeption in Petrarca's *RVF* vgl. a. Teodolinda Barolini: Petrarch as the Metaphysical Poet Who Is Not Dante. Metaphysical Markers at the Beginning of the *Rerum vulgariū fragmenta*. In: Zygmunt Baranski/Theodore J. Cachey Jr.: (Hg.): *Petrarch and Dante. Anti-Dantism*,

[...] tempus, quod nihil aliud est, quam numerus motus secundum prius et posterius. Cum enim in quolibet motu sit successio et una pars post alteram, ex hoc, quod numeramus prius et posterius in motu, apprehendimus tempus, quod nihil aliud est, quam numerus prioris et posterioris in motu.

([...] die Zeit, die nichts anderes ist, als die Zählung der Bewegung nach einem früheren und späteren. Denn wenn in irgendeiner Bewegung ein Nacheinander und ein Teil nach einem anderen besteht, erfassen wir daraus, was wir in der Bewegung als früheres und späteres zählen, die Zeit, die nichts anderes ist als die Zählung des früheren und späteren in der Bewegung.)<sup>6</sup>

Zentral ist demnach in Thomas' Konzeption nicht der einzelne diskrete Zeitabschnitt, sondern die zeitliche Sukzession von Sachverhalten.

Demgegenüber gewinnt im Zeichen der spätscholastischen Betonung der Individualität und Kontingenz alles Seienden offenbar Augustinus' ausführliche Reflexion über die Zeit wieder besondere Virulenz, die dieser im XI. Buch der *Confessiones* entwickelt. Exakt umgekehrt zu Thomas v. Aquin ist der Ausgangspunkt der Überlegungen bei Augustinus die zeitenthobene *aeternitas* Gottes, die zu einer näheren Bestimmung der irdischen Zeit führen soll. Dies lenkt den Blick zuallererst auf das Moment des Vergänglichen jedes unmittelbar als gegenwärtig erfassten Zeitabschnitts:

[...] fidenter tamen dico scire me quod, si nihil praeteriret, non esset praeteritum tempus, et si nihil adveniret, non esset futurum tempus, et si nihil esset, non esset praesens tempus. duo ergo illa tempora, praeteritum et futurum, quomodo sunt, quando et praeteritum iam non est et futurum nondum est? praesens autem si semper esset praesens nec in praeteritum transiret, non iam esset tempus, sed aeternitas. si ergo praesens, ut tempus sit, ideo fit, quia in praeteritum transit, quomodo et hoc esse dicimus, cui causa, ut sit, illa est, quia non erit, ut scilicet non vere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse?

([...] jedoch kann ich wenigstens sagen, daß ich weiß, daß, wenn nichts verginge, es keine vergangene Zeit gäbe, und wenn nichts vorüberginge, es keine zukünftige Zeit gäbe. Jene beiden Zeiten also, Vergangenheit und Zukunft, wie kann man sagen, daß sie sind, wenn die Vergangenheit schon nicht mehr ist und die Zukunft noch nicht ist? Wenn dagegen die Gegenwart immer gegenwärtig wäre und nicht in die Vergangenheit überginge, so wäre sie nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit. Wenn also die Gegenwart nur darum zur Zeit wird, weil sie in die Vergangenheit übergeht, wie können wir da sagen, daß sie ist und wenn sie deshalb ist, weil sie sofort nicht mehr ist; so daß wir insofern in Wahrheit nur sagen könnten, daß sie eine Zeit ist, weil sie dem Nichtsein zustrebt?)<sup>7</sup>

---

*Metaphysics, Tradition.* Notre Dame: University of Notre Dame Press 2009, S. 195–225, sowie Teodolinda Barolini: *The Self in the Labyrinth of Time.* In: Victoria Kirkham/Armando Maggi (Hg.): *Petrarch, Rerum vulgarium fragmenta. A Critical Guide to the Complete Works.* Chicago, London: University of Chicago Press 2009, S. 33–62, dort S. 54–55.

<sup>6</sup> Thomas v. Aquin: *Summa Theologiae.* I q.10. a.1 c (Übersetzung von Vf.).

<sup>7</sup> Augustinus: *Confessiones* XI, 14, 17.

Die Gegenwart selber aber ist letztlich nur als ausdehnungsloser Augenblick zu erfassen:

[...] si quid intellegitur temporis, quod in nullas iam vel minutissimas momentorum partes dividi possit, id solum est quod praesens dicatur; quod tamen ita raptim a futuro in praeteritum transvolat, ut nulla morula extendatur. nam si extenditur, dividitur in praeteritum et futurum; praesens autem nullum habet spatium.

(Könnte man sich irgendeine Zeit denken, die sich nicht mehr, auch nicht in die kleinsten Teilchen zerteilen läßt, so könnte diese allein gegenwärtig genannt werden. Und doch würde auch diese so schnell von der Zukunft in die Vergangenheit hinübereilen, daß sie auch nicht die geringste Dauer aufweisen könnte. Denn wenn es der Fall wäre, so würde es in Vergangenheit und Zukunft zu teilen sein; für die Gegenwart bliebe kein Raum.)<sup>8</sup>

In dieser Perspektive kann jedoch Zeit nur durch ein Subjekt erfasst werden, und zwar nicht nur deswegen, weil schon die Vorstellung eines objektiven Nacheinanders von Sachverhalten eines Subjekts bedarf, das dieses Nacheinander konstatiert, sondern weil die Bewegung der Zeit sich letztlich überhaupt erst in der Wahrnehmung des Subjekts konstituiert. Die Zeit als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft existiert im eigentlichen Sinne nur in der ›anima‹ des Subjekts:

[...] quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur, ›tempora sunt tria, praeteritum, praesens, et futurum,› sed fortasse proprie diceretur, ›tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris.› sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio.

(Das ist nun wohl klar und einleuchtend, daß weder das Zukünftige noch das Vergangene ist. Eigentlich kann man gar nicht sagen: Es gibt drei Zeiten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, genau würde man vielleicht sagen müssen: Es gibt drei Zeiten, eine Gegenwart in Hinsicht auf die Gegenwart, eine Gegenwart in Hinsicht auf die Vergangenheit und eine Gegenwart in Hinsicht auf die Zukunft. In unserem Geiste sind sie wohl in dieser Dreizahl vorhanden, anderswo aber nehme ich sie nicht wahr. Gegenwärtig ist hinsichtlich des Vergangenen die Erinnerung, gegenwärtig hinsichtlich der Gegenwart die Anschauung und gegenwärtig hinsichtlich der Zukunft die Erwartung.)<sup>9</sup>

Diese Zeitkonzeption macht sich offenbar auch Petrarca zu eigen, wie zwei Zitate belegen mögen, eines aus den *Familiars*, wo der Beginn eines Briefes lautet:

<sup>8</sup> Ebd. XI, 15, 20.

<sup>9</sup> Ebd. XI, 20, 26.

Fugacissimum quidem tempus est, frenarique ullo ingenio non potest; seu sopito. seu vigili labentur hore dies menses anni secula; omnia que sub celo sunt, mox ut orta sunt, properant et ad finem suum mira velocitate rapiuntur.

(Äußerst flüchtig ist freilich die Zeit, und nicht von irgendeinem Verstand kann sie aufgehalten werden; ob im Schlaf oder im Wachen, die Stunden, Tage, Monate, Jahre, Jahrhunderte werden dahinfließen; alles, was unter dem Himmel ist, eilt davon, bald nachdem es entstanden ist und wird mit staunenswerter Geschwindigkeit zu seinem Ende hingerafft.)<sup>10</sup>

Und eine signifikante Stelle in *De remediis utriusque fortune* formuliert die Zeiterfahrung mit ähnlichen Worten wie Augustinus:

Non ingeram tibi [...], ut tempus presens puncto minus idque ipsum semper instabile fugeque tam rapide, ut vix illam animo sequi possis, due relique temporis partes semper absentes, ita ut altera vos lubrica memoria, altera expectatione anxia fatiget, [...]

(Ich brauche dir nicht sagen [...], daß die Gegenwart weniger als ein Punkt ist und selbst ständig labil und so flüchtig, daß du jener Flucht kaum im Geiste zu folgen vermagst; die zwei übrigen Teile der Zeit sind immer abwesend, sodaß die eine euch durch flüchtig-ungewisse Erinnerung, die andere durch ängstliche Erwartung peinigt.)<sup>11</sup>

Ohne auf die natürlich viel komplexere Problematik der hier skizzierten Zeitkonzeptionen weiter einzugehen, möchte ich im Folgenden versuchen, deren signifikante Differenz auch an der jeweiligen Sammlungskonstitution und an einzelnen Texten von Dantes *Vita Nova* und Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta* festzumachen.<sup>12</sup>

## 3 Dantes *Vita Nova* vs. Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta*

### 3.1 Zur Sammlungskonzeption

Wenn Dantes « libello » sich als Abschrift aus dem « libro della memoria » präsentiert,<sup>13</sup> so bedeutet dies gerade nicht, dass einzelne erinnerte Ereignisse ein-

<sup>10</sup> *Fam.* XXI, 12, 1–2 (Übersetzung von Vf.)

<sup>11</sup> I, 92. (Übersetzung von Vf.). Zit. nach Francesco Petrarca: *Opera omnia*. Roma: Lexis Progetti Editoriali 1997.

<sup>12</sup> Zu einer ausführlichen Behandlung der Zeit in Petrarcas *RVF* und Dantes *Vita nova* in etwas anderer Perspektive vgl. Barbara Ventarola: *Kairos und Seelenheil. Textspiele der Entzeitlichung in Francesco Petrarca's Canzoniere*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft. 28), dort v. a. Kap. 2.

<sup>13</sup> Dante Alighieri: *Vita Nova*. 1.1. Dantes *Vita Nova* (im Folgenden abgekürzt als *VN*) wird zitiert nach Dante Alighieri: *Opere*. Hg. von Marco Santagata. Bd. 1: *Rime, Vita Nova, De vulgari*

fach in ihrer Chronologie erzählt werden, sondern dass die <memoria> selbst als ein Kohärenz und somit Sinn konstituierendes Buch zu verstehen ist, das das gesamte vergangene Geschehen zu einer Einheit formt und zugleich interpretiert, indem es die Ereignisse einem Erfahrungsprozess einschreibt und diesem Erfahrungs-komplex einen Sinn zuordnet, der ihm Autorität und Wahrheitsanspruch verleiht.<sup>14</sup> Doch dieser Sinn ist nicht primär dem Subjekt des Sich-Erinnernden zuzuschreiben, sondern scheint von einer höheren Instanz vermittelt. Dies wird bereits im ersten Paragraphen des Textes deutlich. Die dort erzählte Begegnung mit Beatrice wird nämlich von einem Traum begleitet, der in prophetischer Vision («una meravigliosa visione»<sup>15</sup>) bereits die wesentlichen Momente des nachfolgenden Geschehens in allegorischer Transposition enthält: die Begegnung mit Beatrice, die entstehende Liebe zu ihr, die Offenbarung dieser Liebe, sodass auch Beatrice dieser gewahr wird, und schließlich Beatrices Tod und Aufnahme in den Himmel.<sup>16</sup> Das Geschehen scheint somit

---

*eloquentia*. Hg. von Claudio Giunta, Guglielmo Gorni und Mirko Tavoni. Milano: Mondadori 2011. Die Stellenangaben folgen der neuen Gliederung des Textes in Paragraphen nach Gorni.

**14** Zu den nachfolgenden interpretatorischen Bemerkungen hinsichtlich Dantes *Vita Nova* vgl. insbesondere Andreas Kablitz: Fiktion und Bedeutung. Dantes *Vita nuova* und die Tradition der volkssprachlichen Minnelyrik. In: Ursula Peters/Rainer Warning (Hg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. München: Fink 2009, S. 339–362. S. auch Klaus W. Hempfer: Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7–39, sowie Klaus W. Hempfer: Zur Enthierarchisierung von <religiösem> und <literarischem> Diskurs in der italienischen Renaissance. In: Peter Strohschneider (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. DFG-Symposium 2006. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 183–221. Zur spezifischen Differenz von Dantes Liebeslyrik in der VN zur höfischen Lyrik s. insbesondere Michael Bensen: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der mittelalterlichen Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*. Tübingen: Niemeyer 2001 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 313), dort S. 263–291.

**15** VN 1.14.

**16** Zur vorausdeutenden und deutenden Funktion dieses Traums, s. Andreas Kablitz: Fiktion und Bedeutung, S. 353. – Zumindest die Interpretation einer Stelle dieser Traumerzählung bereitet traditionell Schwierigkeiten: «E quando elli [una figura d'uno signore di pauroso aspetto] era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che la faceva mangiare questa cosa [das Herz] che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente.» (VN, 1.17; Und nachdem er einige Zeit verharrt hatte, schien er die Schlafende zu wecken; und er bemühte sich sehr durch die Kraft seines Geistes, sie zu veranlassen, das, was in seiner Hand glühte, zu verspeisen, und sie verspeiste es zögernd. (Dante Alighieri: *La Vita Nuova. Das Neue Leben. Ital.–dt.* Komm. von Luca Carlo Rossi und Guglielmo Gorni; übers. von Thomas Vormbaum. Berlin: BWV 2007, hier S. 15; im Folgenden zitiert als Vormbaum: *Vita Nuova*). Die Kommentare zu dieser Stelle verweisen im Allgemeinen auf die Provenienz des Motivs, geben aber keine Interpretation (vgl. Gorni [Hg.]: *Rime*, S. 815 und Dante Alighieri: *Vita Nova*. Hg. von Luca Carlo Rossi. Milano: Mondadori 1999, S. 16–17). Inso-

schon providentiell vorbestimmt, kann aber zu diesem Zeitpunkt weder vom Protagonisten Dante noch von den «*famosi trovatori*» bzw. «*fedeli d'Amore*»,<sup>17</sup> die er in einem Sonett um eine Deutung des Traums bittet, in seinem exakten Sinn erfasst werden, sondern erst *ex posteriori* in der «*memoria*» des Schreibenden.<sup>18</sup> Das Geschehen wird daher in den folgenden Paragraphen zwar in seiner syntagmatischen Sukzession und Progression entfaltet, ist aber als dieser Entfaltung vorausgesetztes in der *memoria* als ent-zeitlichtes Geschehen aufgehoben.<sup>19</sup>

Petrarca hingegen präsentiert seine Gedichte nicht als ein «*libro della memoria*», das sich in einem kontinuierlichen Erinnerungsprozess bzw. in einer alle einzelnen Ereignisse und Gedichte integrierenden Narration konstituiert, sondern als «*rime sparse*»,<sup>20</sup> d. h. als zwar chronologisch geordnete, aber vereinzelte performative Redeakte, in denen sich unmittelbare Erfahrungs- oder Erinnerungsakte so abbilden, wie sie einst bestanden haben. Und weder die Ereignisfolge noch die damit verknüpften Rede- und Denkakte unterliegen einer providentiell bestimmten Progression, sondern präsentieren sich dem sammelnden «*Herausgeber*» der Texte als «*sparsa anime fragmenta*»,<sup>21</sup> die nichts anderes als den «*primo giovanile errore*»<sup>22</sup> bzw. die «*adolescencie [...] curas*»<sup>23</sup> des Protagonisten dokumentieren.

Die Chronologie bleibt zwar makrostruktureller Ordnungsfaktor der Sammlung, aber auf den tieferen Ebenen dieser Makrostruktur verliert die zeitliche Sukzession ihre Relevanz, die einzelnen Texte erscheinen vielmehr als Abbildung kontingenter Momente von Affektzuständen, Reflexionsakten oder Au-

---

fern die übrigen narrativen Elemente des Traums jedoch eindeutig den Verlauf der in den folgenden Paragraphen erzählten Geschichte abbilden, muss die Stelle sich auf eine der entscheidenden Phasen dieser Geschichte beziehen, m. E. dem Aufgeben der «*donne-schermo*» und der Offenlegung der Liebe zu Beatrice in der *ballata Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (VN, 5. 17–22).

17 VN 1.20.

18 VN 2.2.

19 Zur Zeitkonzeption in der VN als einem «*locus not only of a narrativized-chronologized lyric, but also of a lyricized-dechronologized narrative*» vgl. a. Teodolinda Barolini: *Cominciandomi dal principio* fino a la fine (VN., XXIII,15): *forging anti-narrative in the Vita Nuova*. In: Vincent Moleta (Hg.): *La gloriosa donna de la mente. A Commentary on the Vita Nuova*. Firenze: Olschki 1994, S. 119–140, dort S. 123.

20 RVF, Nr. 1, V. 1.

21 *Secretum*, III, 214, zit. nach Francesco Petrarca: *Secretum*. Hg. von Enrico Fenzi. Milano: Mursia 1992, III, S. 214.

22 RVF, Nr. 1, V. 3.

23 *Fam.* I, 1, 4. Vgl. ebda. I, 1, 45.

genblicken der Erinnerung, deren zeitliche Abfolge von eher untergeordneter Bedeutung ist.

### 3.2 Das ‹innamoramento› in Dantes *Vita Nova* und in Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta*

Der fundamentale Unterschied lässt sich bereits anhand der jeweiligen Eingangssequenz der beiden Sammlungen skizzieren. Dantes ‹innamoramento› vollzieht sich in der Sukzession zweier Begegnungen mit Beatrice: der ersten im Alter von neun Jahren und der zweiten exakt neun Jahre danach. Dass nicht das zeitliche Moment dabei das Entscheidende ist, sondern die Sinnrelation zwischen den Ereignissen, ist schon durch die Wiederholungen in der Lexik und semantischen Äquivalenzen in der Narration evident:

Nove fiate già apresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo puncto quanto alla sua propria giratione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare. Ella era già in questa vita stata tanto, che nel suo tempo lo Cielo Stellato era mosso verso la parte d'oriente delle dodici parti l'una d'un grado, si che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, e io la vidi quasi dalla fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno, cinta e ornata alla guisa che alla sua giovanissima etade si convenia. [...]

Poi che fuoro passati tanti di che apuncto erano compiuti li nove anni apresso l'apparimento soprascripto di questa gentilissima, nell'ultimo di questi di avenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo [Hervorhebungen F. P.], in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande seculo, mi salutò virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno.<sup>24</sup>

(Fast neunmal schon war seit meiner Geburt der Himmel des Lichts auf seiner Umlaufbahn an dieselbe Stelle zurückgekehrt, als meinen Augen zum ersten mal die glorreiche Herrin meiner Seele erschien, die von vielen, die nicht wußten, wie man sie nennen sollte, Beatrice genannt wurde. Sie war in diesem Leben bereits so weit gelangt, daß der Sternenhimmel sich in ihrer Zeit um einen der zwölf Teile eines Grades nach Osten bewegt hatte, so daß sie mir ungefähr am Anfang ihres neunten Jahres erschien und ich sie ungefähr am Ende meines neunten Jahres erblickte. Sie erschien vor mir in einem Kleid von vornehmer blutroter Farbe, bescheiden und ehrbar, gegürtet und geschmückt auf eine Weise, die sich für ihre frühe Jugend ziemte. [...])

---

24 VN 1. 2–19.

Als nun so viele Tage vergangen waren, daß genau neun Jahre seit der oben beschriebenen Erscheinung dieser Edlen vollendet waren, geschah es am letzten dieser Tage, daß diese wunderbare Frau, in ein Gewand von blendend weißer Farbe gekleidet, mir inmitten zweier edler Frauen, die älter waren als sie, erschien. Und während sie durch eine Straße ging, wandte sie ihren Blick zu jenem Teil der Straße, wo ich ganz verängstigt stand; und mit ihrem unaussprechlichen Liebreiz, der heute in der Ewigkeit seinen Lohn findet, grüßte sie mich so tugendsam, daß es mir so vorkam, als erschaute ich alle Gefilde der Seligkeit. Die Stunde, da ihr lieblicher Gruß mich erreichte, war mit Bestimmtheit der neunte jenes Tages [...]<sup>25</sup>)

Auch die präzisierenden Angaben zur zeitlichen Distanz der beiden Begegnungen (9 Jahre), zum Alter und zum Zeitpunkt des Grußes (neunte Stunde) dienen letztlich nicht einer Temporalisierung des Geschehens, sondern einer zahlen-symbolischen Semantisierung.

Neben der Ähnlichkeit der Ereignisse ist jedoch auch eine Differenz zu konstatieren: die Farbe des Kleides, die Begleitung durch zwei Damen, vor allem aber besteht die zweite Begegnung nicht im bloßen Erscheinen der Dame, sie gewährt Dante auch die Gunst eines Grußes. Entsprechend dieser Differenz ist auch die Wirkung auf den Protagonisten eine jeweils andere. Nach der ersten Begegnung handelt es sich um eine primär physiologisch-psychische Reaktion, in der sich die spirituelle Bedeutung des Vorkommnisses allenfalls dunkel andeutet:

In quel puncto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: « Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi! ». In quel puncto lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera nella quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro perceptioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spetialmente alli spiriti del viso, disse queste parole: « Apparuit iam beatitudo vestra! ». In quel puncto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: « Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps! ».<sup>26</sup>

(An dieser Stelle, sag ich aufrichtig, begann der Geist des Lebens, der in der geheimsten Kammer des Herzens wohnt, so heftig zu zittern, daß er schrecklich noch in den kleinsten Pulsen erschien; und zitternd sprach er diese Worte: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*. An dieser Stelle begann der animalische Geist, der in der hohen Kammer lebt, wohin alle Geister der Sinne ihre Wahrnehmungen bringen, sich sehr zu wundern, und besonders zu den Geistern des Sehens sprach er diese Worte: *Apparuit iam beatitudo vestra*. An dieser Stelle begann der natürliche Geist, der in jenem Teile wohnt,

<sup>25</sup> Vormbaum: *Vita Nuova*, S. 9, 13.

<sup>26</sup> VN I. 6–7.

in welchem unsere Ernährung sich vollzieht, zu weinen, und weinend sprach er diese Worte: *Heu miser! quia frequenter impeditus ero deinceps!*<sup>27)</sup>

Der zweiten Begegnung hingegen folgt die schon genannte Traumvision, die der Begegnung eine tiefere Bedeutung im Erfahrungs- und Sinnzusammenhang der *vita* des Protagonisten zuweist:

E però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire alli miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio dalle genti, e ricorso al solingo luogo d'una mia camera, puosimi a pensare di questa cortesissima. E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una maravigliosa visione. Che mi pareva vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerneva una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letitia quanto a-ssé, che mirabile cosa era; e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche, tra le quali io intendea queste: «Ego Dominus tuus». Nelle sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna della salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E nell'una delle mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum!». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Apreso ciò poco dimorava che la sua letitia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo si ricogliea questa donna nelle sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo.<sup>28</sup>

(Und weil dieses das erste Mal war, daß ihre Worte sich regten, um an mein Ohr zu dringen, erfaßte mich eine solche Wonne, daß ich mich wie im Rausch von den Menschen absonderte, mich in die Einsamkeit meines Zimmers zurückzog und mich den Gedanken an diese Liebreizende hingab. Und wie ich so an sie dachte, überkam mich ein süßer Traum, in welchem eine wunderbare Erscheinung vor meine Augen trat: Es schien mir nämlich, als sähe ich in meinem Zimmer einen feuerfarbenen Nebel, in welchem ich die Gestalt eines Gebieters erkannte, der für den, der ihn anschaute, einen furchtherregenden Anblick bot; er selbst schien so große Freude zu empfinden, daß es wunderbar war; und in seinen Worten sprach er viele Dinge, die ich bis auf wenige Worte nicht verstand; aber zu denen, die ich verstand, gehörten diese: *Ego dominus tuus*. In seinen Armen meinte ich eine schlafende nackte Person zu sehen; doch schien sie leicht in ein blutrotes Tuch gehüllt; ich betrachtete sie sehr aufmerksam und erkannte, daß es die Frau des Grußes war, die mich tags zuvor ihres Grußes gewürdigt hatte. Und in der einen seiner Hände schien er etwas zu halten, das rundum glühte, und es schien mir, als ob er mir diese Worte sagte: *Vide cor tuum*. Und nachdem er einige Zeit verharrt hatte, schien er die Schlafende zu wecken; und er bemühte sich sehr durch die Kraft seines Geistes, sie zu verlassen, das, was in seiner Hand glühte, zu verspeisen, und sie verspeiste es zögernd.

27 Vormbaum: *Vita Nuova*, S. 9.

28 VN 1. 11–18.

Danach verging nur kurze Zeit, bis sich seine Freude in bittersten Schmerz verwandelte; und so unter Tränen nahm er erneut diese Frau in die Arme, und es schien mir, als fahre er mit ihr gen Himmel.<sup>29)</sup>

Die beiden in chronologischer Hinsicht völlig isolierten Ereignisse stehen damit zwar unbestritten in einer Sukzessionsrelation, aber ihre eigentliche Verknüpfung basiert offenbar auf einer semantischen, spezifisch mittelalterlichen Denkfigur, nämlich dem Schema der bibel-hermeneutischen Typologie, die ein alttestamentarisches Ereignis als <figura> eines neutestamentarischen Ereignisses perspektiviert, in dem das präfigurierende Ereignis sich steigernd erfüllt.<sup>30</sup> So folgt auch in Dantes *Vita Nova* auf das zunächst noch dunkle Erfassen der Bedeutung des <innamoramento> in der vorbedeutenden Reaktion der <spiriti> des Protagonisten eine Offenbarung höherer Stufe, nämlich eine von höherer Instanz inspirierte Traumvision, die das gesamte weitere Geschehen zukunftsgerichtet voraussagt.

Auch Petrarcas *RVF* präsentieren das <innamoramento> bekanntlich mittels zweier Sonette, aber nicht als Narration zweier miteinander verknüpfter Ereignisse, sondern als zwei diskontinuierliche Rede- bzw. Erinnerungsakte, die das gleiche Ereignis unterschiedlich perspektivieren, einmal in profan-moralphilosophischer Sicht als Überwältigung durch Amor, dem die *ratio* des Protagonisten trotz aller Abwehrbereitschaft notwendig unterliegt, zum anderen Mal in christlich-theologischer Perspektive als Konsequenz einer Unachtsamkeit des Protagonisten am Karfreitag, die dessen sündhafte Verfehlung zur Folge hat.<sup>31</sup>

Die erste Begegnung mit Laura ist somit schon in diesen beiden Sonetten als ein Augenblick inszeniert, dessen Fülle an erfahrener Schönheit, dessen einzelne Umstände und dessen Sinn – Epiphanie transzendenter Schönheit oder Verführung zur <concupiscentia> – letztlich nie ganz fassbar wird. Des-

---

**29** Vormbaum: *Vita Nuova*, S. 13, 15.

**30** Die Präfiguration ist nicht ein autonomes Ereignis, sondern die zukunftsgerichtete Sinndimension eines Ereignisses, das mit dem erfüllenden Ereignis korreliert ist und sich daher erst *ex posteriori* erschließt. Ein temporales Nacheinander ist somit zwar vorausgesetzt, die eigentliche typologische Relation ist jedoch eine semantische.

**31** Kablitz hat die zeitliche Situierung am Karfreitag als Beginn einer Leidensgeschichte gedeutet, die in einer *imitatio Christi* letztlich doch zum Heil führt. S. Andreas Kablitz: Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in Petrarca's *Canzoniere*. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren*. Stuttgart: Steiner 2003 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 69–96. – Ich denke, beide Lesarten schließen sich nicht aus, sondern – wie häufig in Petrarca's Texten – überlagern sich. Die grundsätzliche Differenz der beiden Perspektivierungen in *RVF* Nr. 2 und Nr. 3 bleibt von dieser Frage aber ohnehin unberührt.

halb wird das Ereignis auch immer wieder in unterschiedlichen Erinnerungsakten evoziert, wie noch zu zeigen sein wird.

### 3.3 Objektivierte Erfahrung vs. subjektives Erinnern

Die beiden ersten Begegnungen mit Beatrice und deren überwältigende Wirkung erscheinen in der Narration von Dantes *VN* ihrerseits als typologische Präfiguration der eigentlichen Epiphanie, in der sich Beatrices spirituelles Wesen in ihrem irdischen Leben offenbart und ihre Heilsfunktion im Leben des Liebenden manifest wird. Das *«innamoramento»* ist nämlich wieder aufgegriffen in *VN* 17 – doch nicht als subjektive Erinnerung an die beiden ersten Begegnungen, sondern in Form einer objektivierenden Narration und Deskription der Erscheinung Beatrices und ihrer Wirkung auf den Liebenden sowie alle Übrigen, die von Beatrices Faszination ergriffen werden. Beatrices irdische Epiphanie ist des Weiteren ihrerseits Präfiguration ihrer jenseitigen Existenz, mit deren Vision die *VN* endet – so wie nach den beiden ersten Begegnungen eine Vision den spirituellen Erkenntnisprozess einleitet, vollendet sich also der Erkenntnisweg der Erzählung in einer Vision.

Paragraph 17 enthält nun zwei Sonette, die das Lob Beatrices zum Thema haben und offenbar aufeinander bezogen sind. Eine chronologische Aufeinanderfolge der beiden Texte wird in der Prosa zwar suggeriert, aber in der wörtlichen Wiederholung von *«venne in tanta grazia»* in 17.1 und 17.8 wird schon deutlich, dass der eigentliche Bezug wieder ein typologischer ist: Zunächst geht es um die Wirkung Beatrices auf jeden Einzelnen und ihr hymnisches Lob durch das Kollektiv der Betrachter, im zweiten Abschnitt hingegen ist das Thema die Folge, welche die Verehrung Beatrices für das Kollektiv der *«donne»* impliziert (*«dico che questa mia donna venne in tanta gratia, che non solamente ella era onorata e laudata, ma per lei erano onorate e laudate molte»*; ich sage, dass diese meine Dame solche Huld erfuhr, dass nicht nur sie geehrt und gelobt wurde, sondern wegen ihr viele geehrt und gelobt wurden [Übersetzung F. P.]),<sup>32</sup> Lob und Ehre strahlen nämlich auf die übrigen *«donne»* ab, die auf diese Weise der *«donna-miracolo»* ähnlich werden – so wie durch die *«gratia»*, die zunächst Maria als einzelнем Individuum zuteil geworden ist, die *«gratia»* Gottes der gesamten Menschheit zuteil wird.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> *VN* 17.8.

<sup>33</sup> Zur besonderen Bedeutung der Typologie im zweiten Teil der *VN* vgl. Bernsen: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter*, S. 287 ff.

Eine detaillierte Analyse der beiden Texte würde in diesem Kontext zu weit führen, ich gehe daher nur auf diejenigen Gesichtspunkte ein, die für die Differenz zwischen Dante und Petrarca von Belang sind.<sup>34</sup>

Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia quand'ella altrui saluta,  
ch'ogne lingua deven tremando muta  
e gli occhi no l'ardiscon di guardare.  
Ella si va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta;  
e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
che dà per gli occhi una dolcezza al core,  
che 'ntender no-lla può chi no-lla prova;  
e par che della sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore,  
che va dicendo all'anima: Sospira.<sup>35</sup>  
[...]

(So edel und ehrsam erscheint meine Herrin, wenn sie andere grüßt, dass jede Stimme zitternd verstummt, und die Augen sich nicht trauen, sie zu betrachten. Sie geht vorüber und hört, wie sie gelobt wird, huldvoll in Demut gekleidet; und es scheint, als sei sie etwas, das vom Himmel auf die Erde gekommen ist, um ein Wunder zu erweisen. Sie zeigt sich so wohlgefällig dem, der sie betrachtet, dass sie durch die Augen dem Herzen eine Süße gibt, dass diese nicht verstehen kann, wer sie nicht erfährt; und es scheint, als bewege sich von ihrem Antlitz ein leichter Hauch voller Liebe, der zur Seele ständig sagt: Seufze.)

Vede perfectamente ogne salute  
chi la mia donna tra le donne vede:  
quelle che vanno con lei son tenute  
di bella gratia a Dio render merzede.  
E sua beltate è di tanta virtute,  
che nulla invidia all'altre ne procede,  
anzi le face andar seco vestute  
di gentilezza, d'amore e di fede.

La vista sua fa ogni cosa umile;  
e non fa sola sé parer piacente,

---

**34** Zu einer ausführlicheren Interpretation des Sonetts *Tanto gentile e tanto onesta pare* s. Kablitz: *Fiktion und Bedeutung*, dort S. 343–346 und S. 360–361, sowie Andreas Kablitz: *Intertextualität als Substanzkonstitution: Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento*: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri. In: *Poetica* 23 (1991), S. 20–67. S. auch Michael Bernsen: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter*, S. 285 f.

**35** Übersetzung von Vf.

ma ciascuna per lei riceve onore.  
 Ed è negli acti suoi tanto gentile,  
 che nessun la si può recare a mente  
 che non sospiri in dolcezza d'amore.

(Vollkommen sieht jedes Heil, wer meine Herrin unter den Frauen sieht: Diejenigen, die mit ihr gehen, sind gehalten, Gott für die schöne Huld zu danken. Und ihre Schönheit ist von solcher Macht, dass kein Neid die anderen befällt, vielmehr lässt sie sie mitgehen gekleidet in Edelmut, Liebe und Glaube. Ihr Anblick macht alles demütig; und lässt nicht nur sich selbst wohlgefällig erscheinen, sondern jedes erhält durch sie Ehre. Und sie ist in ihren Handlungen so edel, dass keiner sie sich in den Sinn rufen kann, ohne in Liebes-süße zu seufzen.)

Zunächst ist festzuhalten, dass das Lob der Dame sich hauptsächlich auf zwei Momente gründet, nämlich einerseits deren Eigenschaften – dabei handelt es sich jedoch ausschließlich um moralisch-spirituelle Eigenschaften, physische Eigenschaften werden allenfalls durch abstrakte Termini benannt («bieltate»). Andererseits und in stärkerem Maße stützt sich das Lob auf die psychisch-affektische und moralische Wirkung, die sie ausübt («dolcezza», «umiltà»), und zwar nicht nur auf den Protagonisten, der zwar privilegierter, aber nicht ausschließlicher Adressat des Grußes sein mag, sondern auch auf alle übrigen, denen Beatrice ihren Gruß zuteil werden lässt.

So wie ihre Wirkung nicht allein den Protagonisten betrifft, sondern jedes potentielle Erfahrungssubjekt, also letztlich die Allgemeinheit, sind auch ihre Eigenschaften und ihre Wirkung nicht als punktuell zeitgebundene Erfahrungen des Liebenden beschrieben bzw. singulativ erzählt – und genau genommen auch nicht als iterative Narration sich gelegentlich wiederholender Sachverhalte –, sondern als habituales Handeln bzw. habituale Reaktion in einer omnitemporalen Situation.

In Beatrices Erscheinung zeigt sich somit nicht ein momentaner und kontingenter Zustand oder Vorgang, der sich dem Betrachter in einem singulären und privilegierten Moment darbietet, sondern ihr eigentliches Wesen als wunderbare Epiphanie eines Transzendenten, die nicht allein dem Individuum des einzelnen Liebenden vorbehalten bleibt («da cielo in terra a *miracol mostrare / Mostrasi s'è piacente a chi la mira*», V. 8–9).<sup>36</sup>

Die typologische Relation zwischen den beiden Texten besteht nun genauer darin, dass im zweiten Sonett die religiösen Konnotationen verstärkt sind:

---

**36** Die Narration selbst ist als eine Folge von Beatrices Handeln, Reaktion der Betrachter und Reaktion Beatrices konstruiert. Aber diese Folge wird nicht nur habituell bzw. omnitemporal und damit letztlich zeithoblen präsentiert, sondern auch nicht-temporal, nämlich logisch-konsequativ entfaltet.

dem <salutare> und dessen psychischer Wirkung entspricht die vollkommene Erfahrung der <salute>, d. h. des Heils in einem religiösen Sinn, und eine christlich moralische Wirkung: «gentilezza», «amore» und «fede» statt sündhafter «invidia». Beatrice erscheint zudem – wie in der zweiten <innamramento>-Begegnung – im Kreis ihrer Begleiterinnen, die ihr ähnlich werden – so wie Christus im Kreise seiner Jünger bzw. seiner Kirche. Besonders deutlich wird die Steigerung jedoch am Ende der beiden Texte: Im ersteren entspricht den äußeren Symptomen der psychischen Wirkung (V. 3–4) in den Terzetten eine innere Erfahrung der Wirkung, die von der Dame ausgeht («dolcezza al core» / [...] «spirito soave pien d’amore») und die ihrerseits eine Reaktion des Betrachters hervorruft, die an dieser Stelle noch unbestimmt bleibt («Sospira»). Im zweiten Sonett hingegen ist in V. 13–14 die «dolcezza» bzw. das <sospirare>, deren genauer Affekt-Charakter zunächst offen geblieben war, präzisiert als «sospiri in dolcezza d’amore», d. h. es handelt sich um eine auf die <donna> zurückgerichtete *caritas*, die durch die von der <donna> ausgehenden *caritas* (von der im vorausgehenden Sonett, V. 10 ff., die Rede war) hervorgerufen wurde. Die Typologierelation besteht hier am Textende also nicht allein in einer Steigerung, sondern auch in einer Komplementärrelation – ähnlich wie in der zeitgenössischen Bibel-Hermeneutik etwa Adams Verführung durch Eva mit der Erlösung der Menschheit durch Maria korreliert werden: einer Aktion Beatrices als <dare dolcezza> korrespondiert eine analoge Reaktion der Betrachter als <sospirare in dolcezza d’amore>.

Dass die pragmatische Funktion der den beiden Texten zugrundeliegenden Narration eben nicht primär in der Abbildung von Erlebnissen eines wie auch immer konzipierten Subjekts besteht, geht auch deutlich aus der vorangestellten Prosa hervor:

Onde io pensando acciò, volendo ripigliare lo stilo della sua loda, propuosi di dicere parole nelle quali io dessi ad intendere delle sue mirabili ed eccellenti operationi, acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma gli altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere.<sup>37</sup>

(Da ich darüber nachdachte und die Art ihres Lobs wieder aufnehmen wollte, mich entschloß, Worte zu dichten, in denen ich ihre wunderbaren und herrlichen Wirkungen verständlich machen würde; damit nicht nur jene, die sie sinnlich wahrnehmen konnten, sondern auch die anderen über sie das zu wissen bekämen, was Worte nur immer erklären können.)<sup>38</sup>

Nicht die Erfahrung irgendeines liebenden und dichterischen Subjekts steht im Zentrum, sondern die Mission eines Auserwählten, die derjenigen des Evange-

37 VN 17. 4.

38 Vormbaum: *Vita Nuova*, S. 123.

listen gleichkommt, nämlich das für die Allgemeinheit bzw. Nachwelt bestimmte Bezeugen und Verkünden des erlebten Wunders.<sup>39</sup>

Nicht nur einmal kommt Petrarca im Laufe seiner Sammlung auf das Erlebnis des <innamoramento> zurück, sondern immer wieder, aber dies in immer neuen Erinnerungsakten, in denen sich gerade nicht eine allmählich gewonnene Erkenntnis bzw. eine objektiv gültige Essenz des Ereignisses herauschält, sondern in denen stets neue Aspekte und jeweils andere Bewertungen in den Blick kommen. Die radikalste Differenz zu Dante zeigt sich dabei in bestimmten Jahrestagsgedichten, in denen wie z. B. in Nr. 61–62 dasselbe Ereignis einmal jubelnd besungen wird und unmittelbar darauf – im Kontext einer Karfreitagsmeditation – zum Anlass eines Reuegebets wird.<sup>40</sup>

Die damit angedeutete völlig andere Liebeskonzeption, die Petrarca gegenüber Dantes *Vita Nova* entfaltet, ist zur Genüge bekannt. Ich möchte hier jedoch zeigen, dass dies nicht nur eine ideologische bzw. moral-theologische Differenz markiert, sondern dass Petrarcas Inszenierung konträrer Affekte und moralischer Einstellungen auch und zuvörderst eine Konsequenz der Konzeption des Gedichts als augenblickshafter Rede- und/oder Erinnerungsakt ist. Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist *RVF* Nr. 90:<sup>41</sup>

---

**39** Kablitz macht in diesem Zusammenhang zurecht auf eine fundamentale Innovation Dantes in der Tradition des höfischen Frauenlobs aufmerksam, nämlich die «Aufwertung des Ichs der Rede» und dessen Selbstinszenierung als auserwähltes Subjekt (Kablitz: *Fiktion und Bedeutung*, S. 345 ff.). Als dem Subjekt einer Rede, der die Offenbarung objektiver Wahrheit obliegt, unterscheidet sich dieses in essentieller Weise von Petrarcas Selbstinszenierung in den *RVF*.

**40** Nr. 61: «Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi che legato m'anno; [...]» (V. 1–4) («Gesegnet sei mir Jahr und Tag empfangen, / Und Mond und Jahreszeit, Minut und Stunden, / Das schöne Land, der Ort, wo mich gefunden / Die schönen Augen, welche mich gefangen», Förster: *Canzoniere*, S. 58); Nr. 62: «Padre del ciel, dopo i perduti giorni, / [...] piacciati omai col Tuo lume ch'io torni/ ad altra vita et a piú belle imprese, / sí ch'avendo le reti indarno tese, / il mio duro adversario se ne scorni. // Or volge, Signor mio, l'undecimo anno / ch'i' fui somnesso al dispietato giogo / che sopra i piú soggetti è piú feroce. // Miserere del mio non degno affanno; / reduci i pensier' vaghi a miglior luogo; / ramenta lor come oggi fusti in croce.» («Vater der Höhn, nach manch verlornem Tage, [...] Gib nun, daß ich mit deinem Licht mich schlage / Auf bessern Weg, zu schönern Unterfangen, / Daß, der umsonst die Netze ausgehangen, / Mein harter Gegner, drob sich schäm und klage. // Das elfte Jahr, o Herr, ist schon im Scheiden, / Seit ich das harte Joch auf mich geladen, / Das auf dem Duldsamsten am schwersten lieget. // Wend ach! von mir mein unverschuldet Leiden! / Den irren Geist, führ ihn zu bessern Pfaden; / Erinnr' ihn, wie du heut am Kreuz gesieget!», Förster: *Canzoniere*, S. 58).

**41** Eine knappe Interpretation des Textes in vergleichendem Bezug zu Dantes *Tanto gentile* findet sich schon in Mario Fubini: *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Lezioni sulla metrica italiana*. Milano: Feltrinelli 1962, dort S. 251–253. Die Differenz der beiden Texte hinsichtlich der Zeitstrukturen scheint mir dabei allerdings nur partiell getroffen: «Non abbia-

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi  
 che 'n mille dolci nodi gli avolgea,  
 e 'l vago lume oltra misura ardea  
 di quei begli occhi, ch'or ne son sí scarsi;  
 e 'l viso di pietosi color' farsi,  
 non so se vero o falso, mi parea:  
 i' che l'ésca amorosa al petto avea,  
 qual meraviglia se di súbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,  
 ma d'angelica forma; et le parole  
 sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirito celeste, un vivo sole  
 fu quel ch'i'vidi: et se non fosse or tale,  
 piagha per allentar d'arco non sana.

(Die goldenen Haare waren zerstreut im Wind, der sie in tausend süße Knoten flocht, und übermäßig brannte das anmutige Licht jener schönen Augen, die davon jetzt kaum mehr erfüllt sind; und mir schien ihr Gesicht mitleidsvolle Farben anzunehmen, ich weiß nicht, ob wahr oder falsch: ich, der den Liebeszunder im Herzen trug, welch Wunder, wenn ich plötzlich entbrannte? Ihr Gang war nicht etwas Sterbliches, sondern von engelhafter Form; und die Worte klangen anders als eine nur menschliche Stimme. Ein himmlischer

---

mo una situazione semplice di adorazione, come nel sonetto *Tanto gentile*, ma una situazione psicologica tanto piú complessa, che si risolve in arte, in armonia [...]. C'è un continuo trapasso di piani: presente e passato, realtà esterna e psicologica, a cui corrisponde un mutamento nei tempi dei verbi. [...] l'immagine di Laura, mezzo nel passato, mezzo nel presente, è piú complessa di quella di Beatrice, tutta nel presente.» (S. 251–252; Wir haben keine einfache Anbetungsszene wie im Sonett *Tanto gentile*, sondern eine viel komplexere psychologische Situation, die sich in Kunst, in Harmonie auflöst. Es gibt ein ständiges Überschreiten der Ebenen: Gegenwart und Vergangenheit, äußere und psychologische Wirklichkeit, dem ein Tempuswechsel der Verben entspricht. Das Bild Lauras, halb in der Vergangenheit, halb in der Gegenwart, ist komplizierter als dasjenige Beatrices, das ganz in der Gegenwart ist. [Übersetzung von Vf.]). Adäquater hinsichtlich der Zeitstrukturen ist die Interpretation Taddeos (Edoardo Taddeo: Francesco Petrarca, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. In: Giovanni Pirodda (Hg.): *Dai « Fiori di Parlare » al « Giardino incantato »*. *Proposte per un uso didattico del testo letterario*. Padova: Liviana 1981, S. 31–48, dort S. 44–47). Dass die zeitliche Situierung des erinnerten Sachverhalts indeterminiert und deshalb als absolut zu verstehen sei, ist mir jedoch nicht ganz nachvollziehbar – ebensowenig wie die abschließende Bemerkung: « Il son.CX è dunque non tanto una vittoria della memoria sulla realtà, quanto un *trionfo* della bellezza, negato e sconfitto dalla mano gelida del tempo. » (Ebda., S. 47; Das Sonett CX ist also weniger ein Sieg der Erinnerung über die Wirklichkeit als vielmehr ein *Triumph* der Schönheit, negiert und besiegt von der kalten Hand der Zeit [Übersetzung von Vf.]). Sehr knapp, aber treffend sind hingegen Barolinis Bemerkungen zum Unterschied Dantes und Petrarcas Sonett (Barolini: *The Self in the Labyrinth of Time*, S. 49–50). – Zu einer Interpretation des Textes vgl. a. Georges Güntert: Sonetti occasionali e capolavori (RVF 90–99). In: Michelangelo Picone: *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotuale*. Ravenna: Longo 2007, S. 243–260, dort S. 251–254.

Hauch, eine lebendige Sonne war, was ich sah: und wenn es jetzt auch nicht mehr so sein sollte, die Wunde heilt nicht, auch wenn der Bogen nicht mehr gespannt ist.<sup>42)</sup>

Wie in den beiden Sonetten der VN behandelt der Text zum einen die Eigenschaften Lauras, zum anderen die Wirkung dieser Eigenschaften auf den Sprecher. Aber dies geschieht nicht in einer objektivierenden Narration bzw. Deskription, sondern in einem singulären Akt – singulär in zweifacher Hinsicht: Der Text beschreibt einerseits einen punktuell-statischen Sachverhalt, nämlich Lauras Erscheinung in dem Moment, in dem der Sprecher-Protagonist sie zum ersten Mal erblickt, und er erzählt ein punktuell-ingressives Ereignis, das plötzliche Entbrennen der Liebe.<sup>43</sup> Andererseits präsentiert sich der Text aber zugleich selbst als singulärer Rede- bzw. Erinnerungsakt, in dem das Erinnernte als Vergangenes und zum aktuellen Zeitpunkt nicht mehr Bestehendes ausgewiesen ist (V. 13 und V. 3–4): insbesondere in der Opposition von einstigem Leuchten « *oltra misura* » und nunmehr nur noch schwachem Glanz der Augen. Nicht nur durch die Erinnerungsperspektive, sondern auch durch die Fokussierung auf die Wirkung, die Lauras Schönheit allein auf den Protagonisten ausübt, ist ihre Erscheinung gegenüber Dantes Sonetten entobjektiviert und das Subjekt des Betrachters in den Mittelpunkt gerückt. Und die beschriebene Wirkung ist auch keine religiös konnotierte « *dolcezza* » oder moralische « *umiltà* » und somit spirituelle Erfahrung, sondern – wie die traditionelle Metapher nahelegt – eine rein psychisch-erotische Reaktion.

Dementsprechend betreffen die Prädikate, mittels derer Lauras Erscheinung beschrieben werden, zumindest in den beiden Quartetten im Unterschied zu Dante nicht permanente moralisch-spirituelle Eigenschaften, sondern rein physische Aspekte in ihrer momentanen Erscheinung. Und sie entfalten auch nicht eine systematische Beschreibung weiblicher Schönheit in ihrer Permanenz und Essentialität: Insbesondere der an erster Stelle genannte Sachverhalt, das im leichten Wind flatternde goldene Haar, scheint vollkommen zufällig ausgewählt und ist mit einem ebenso kontingenten äußeren Umstand (« *l'aura* ») verknüpft.<sup>44</sup> Es sind also Details der erlebten Situation, die unver-

42 Übersetzung von Vf.

43 RVF Nr. 3 (« *Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo fattore i rai [...]* ») ist in markierter Position durch das eröffnende « *Erano* » aufgerufen. In signifikanter Umdeutung ist in V. 12 die sich verdunkelnde Sonne und in V. 5 deren « *pietà* » aufgegriffen und als Metapher bzw. als beobachtetes Verhalten auf Laura übertragen. Momente der Zeitperiphrase werden somit zu – vermeintlich oder tatsächlich – erinnerten Eindrücken von Lauras Erscheinung.

44 « *Zufällig* » und « *kontingent* » natürlich im Hinblick auf die Konventionen höfischer Lyrik, höchst absichtsvoll indes zum einen im Hinblick auf klassisch-lateinische Hypotexte wie die Beschreibung Daphnes in Ovids *Metamorphosen* oder die im ersten Buch von Vergils *Aeneis*

mittelt und unmotiviert in der Erinnerung aufzutauchen scheinen, und es sind – wie eben das blonde Haar und der Frühlingswind – akzidentelle Aspekte, die in den <innamoramento>-Sonetten Nr. 2 und Nr. 3 gerade unerwähnt geblieben sind.

Wenn nun das <innamoramento> als vergangener und vergänglicher Augenblick präsentiert ist, so betrifft dies – wie die commissive Beteuerung am Ende des Textes betont – nicht die Liebe des Sprechers. Denn diese wird durch die wiederholte Präsenz des Vergangenen oder auch eines erhofften Künftigen genährt. Doch diese Präsenz in der <memoria> ist nicht ohne Konsequenzen und hat ihre Probleme. Der Erinnerungsakt ist zwar auf einen Sachverhalt der Vergangenheit bezogen, er ist aber zugleich in der Gegenwart situiert und somit mit der «notitia intuitiva» (in der Terminologie Ockhams<sup>45</sup>) des kontingenten Sachverhalts selbst nicht identisch. Deshalb kann der erinnerte Sachverhalt auch reflektiert, d. h. interpretiert oder beurteilt werden. Er ist aber kein Akt gesicherter Erkenntnis.<sup>46</sup> Eine notwendige Labilität der Erinnerungsakte resultiert nämlich zunächst schon daraus, dass sie – wie eben gesehen – immer selektiv sind. Die spezifische Eigenschaft von <memoria>-Akten bedingt aber zum einen auch eine relative Ungewissheit hinsichtlich des Status des erinnerten Sachverhalts (vgl. «non so se vero o falso, mi parea» V. 6) und hinsichtlich dessen Interpretation – so wie hier als Symptom eines psychischen Affektvorgangs, nämlich einer momentanen <pietà> der <donna>, weil offenbar der Wunsch des Betrachters die Wahrnehmung beeinflusst, die <notitia abstractiva> somit nicht ganz unabhängig von der <voluntas> ist.

Die Eigenschaft von Erinnerungsakten impliziert zum anderen eine potentielle Verklärung des Sachverhalts. In V. 9–12 scheinen nämlich die physischen Eigenschaften nun nicht mehr als menschliche und somit vergängliche Eigenschaften beschrieben, sondern als überirdisch-unvergängliche. Bemerkenswert ist dabei allerdings schon die semantische Struktur der Formulierungen, die implizit auf den realen Status des referentiellen Sachverhalts verweist («cosa mortale» / «voce humana») und nur über dessen Negation («Non era [...]» / «altro che») und adversative Gegensatzung zu dieser Behauptung gelangt. Dies ist aber letztlich nicht Erkenntnis des eigentlichen Wesens der <donna>, sondern Rhetorik.

---

beschriebene Erscheinung der Venus, zum anderen im Hinblick auf einen Komplex von Motiven, der in den RVF selbst entfaltet wird.

<sup>45</sup> *Ordinatio sive Scriptum in librum primum Sententiarum, Prologus, q. 1, art. 1, sowie distinctio 3, q. 6.*

<sup>46</sup> Die <notitia complexa> kann auch völlig fiktive Sachverhalte erzeugen durch Verknüpfung einfacher <notitiae abstractivae>.

Dass diese Elemente des Überirdischen in der Deskription sich typisch stilnovistischer Lexik und Motivik bedienen, ist evident. Doch dass sie nicht wie bei Dante ontologisch gemeint sind, sondern Teil einer rhetorischen Lob-Strategie bzw. Deskriptionskonvention, zeigt sich auch im Kontext, in den sie integriert sind. Sie erscheinen nämlich als Varianten der hyperbolischen Ausdrücke in V. 2–3 (« mille dolci nodi » und « oltra misura »), die aber ihrerseits durch die Subjektivierung der Sinneseindrücke in V. 5–6 relativiert werden.

Auch die zusammenfassende Charakterisierung der menschlich-physischen Eigenschaften sowie der überirdischen Erscheinungsweise in V. 12 ist relativiert, insofern die im Sinne des Stilnovismus ontologisch gemeinte Deskription der Dame als « celeste » äquivalent gesetzt ist mit einer metaphorischen Deskription rein rhetorischen Charakters (« vivo sole »).

Und schließlich: Auch dass an der gleichen Stelle, wo in Dantes *Tanto gentile* in markierter Zentralposition Beatrices Erscheinen als « miracol » bezeichnet ist, in Petrarcas Text « meraviglia » steht, ist bemerkenswert. Die Wirkung der Schönheit auf den liebesbereiten Betrachter ist nach all dem, was die Tradition der höfischen Literatur dazu zu sagen hatte, eben kein Wunder; der Latinität mit biblisch-theologischer Konnotation < miracolo > ist daher bewusst durch die vulgärsprachliche Variante und alltagssprachliche Ausdrucksweise ersetzt.

Die Subjektivierung der Erfahrung, die diese zum einen als Augenblick eines kontingenten Erinnerungsaktes perspektiviert und zum anderen als Komplex bloß erinnerten Augenblicke, bedeutet also auch eine Aufhebung stilnovistischer Spiritualisierung und Sakralisierung der < donna >. <sup>47</sup>

Die syntagmatisch-sukzessive Narration und die vielfache Rekurrenz auf die semantische Struktur des typologischen Schemas stehen in Dantes VN im

---

<sup>47</sup> Vgl. dazu a. Güntert, S. 253. Zur Differenz zwischen der zeitlosen Präsenz Beatrices und Lauras Zeitlichkeit vgl. außerdem Teodolinda Barolini: *Petrarch as the Metaphysical Poet Who Is Not Dante*, S. 205–207. Zu Petrarcas Position im Verhältnis zu Dantes Stilnovismus vgl. a. Franz Penzenstadler: « Si come eterna vita è veder Dio » (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarcas Dekonstruktion stilnovistischer Poetik. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner 2003 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 147–183. – Dass Subjektivität im Falle der *RVF* nicht in einem modernen Sinne zu verstehen ist, wurde in der neueren Petrarca-Forschung zur Genüge betont, vgl. Klaus W. Hempfer: Zum Verhältnis von Diskurs und Subjekt: von Bembo zu Petrarca. In: Winfried Wehle (Hg.): *Über die Schwierigkeiten (s)ich zu sagen*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2001, S. 57–81, sowie Klaus W. Hempfer: *Rerum vulgarium fragmenta XXXII: Diskursive Antinomien und die Konkurrenz alternativer Wirklichkeitsmodellierungen in Petrarcas Canzoniere*. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner 2003 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 39–67.

Dienste dieser Sakralisierung, die das eigentliche Wesen der Dame und der durch sie ausgelösten Liebe in der Transzendenz verortet. Einer exakt entgegengesetzten Tendenz entspricht die Makrostruktur von Petrarca's *RVF*, die die einzelnen Texte als isolierte Rede- und/oder Erinnerungsakte aneinanderreihet. Dies soll ein kurzer Blick auf den Anfang des Sonetts bestätigen, das unmittelbar auf Nr. 90 folgt:

La bella donna che cotanto amavi  
 subitamente s'è da noi partita,  
 et per quel ch'io ne spero al ciel salita,  
 sí furon gli atti suoi dolci soavi.

Tempo è da ricovrare ambo le chiavi  
 del tuo cor, ch'ella possedeva in vita,  
 et seguir lei per via dritta expedita:  
 peso terren non sia piú che t'aggravi.

Poi che se' sgombro de la maggior salma,  
 l'altre puoi giuso agevolmente porre,  
 sallendo quasi un pellegrino scarco.

Ben vedi omai sí come a morte corre  
 ogni cosa creata, et quanto all'alma  
 bisogna ir lieve al periglioso varco.

(Die schöne Herrin, die du so sehr liebtest, ist plötzlich von uns gegangen und, wie ich hoffe, in den Himmel aufgestiegen, so sanft waren ihre süßen Handlungen. Es ist Zeit, die beiden Schlüssel deines Herzens, die sie im Leben besaß, wieder an dich zu nehmen, und ihr auf schnellem und geradem Weg zu folgen: Keine irdische Bürde soll dich mehr belasten. Denn wenn du erst befreit bist von der größten Last, kannst du die anderen leicht ablegen, und aufsteigen wie ein unbeschwerter Pilger. Du siehst nun wohl, wie alles Geschaffene dem Tod entgegenläuft, und wie sehr es der Seele nötig ist, leicht zur gefahrvollen Pforte zu gehen.<sup>48</sup>)

Die Struktur der *RVF* blendet den Verlauf der Ereignisse aus, der in der Prosa der *VN* erzählt wird, aber auch ohne diese Narration ist ein *histoire*-Substrat vorausgesetzt. Der vorliegende Text präsentiert sich als Reaktion auf ein solches Ereignis, nämlich den Tod der Dame eines vertrauten Adressaten. Dieses ist ebenfalls punktuell perspektiviert (v. a. V. 2 «subitamente» – mit evidentem Bezug auf Nr. 90, V. 8) und hinsichtlich der Frage, wie es genau zu beschreiben ist, nicht völlig gewiss (V. 3). Die pragmatische Funktion des Textes als Korrespondenzgedicht, das eine *consolatio* und *exhortatio* des Adressaten bereithält, braucht uns in diesem Zusammenhang nicht weiter zu interessieren, aber insofern er in V. 5–14 eine explizite Reflexion über die Vergänglichkeit alles Irdischen enthält und daraus die Konsequenz zieht, der Liebende müsse sich von

---

48 Übersetzung von Vf.

allem Irdischen lösen, ist der Text in semantischer Hinsicht von Belang.<sup>49</sup> Das Gedicht ist zwar – strukturell gesehen – ein gegenüber Nr. 90 völlig autonomer Rede-/Denkakt, funktional jedoch eindeutig auf den vorausgehenden Text bezogen: Der Text dementiert nämlich zum einen auf pragmatisch-argumentativer Ebene in der an den Adressaten gerichteten *exhortatio* zur Abkehr von der Liebe implizit die Beteuerung ewiger Liebe, die das Sonett Nr. 90 abschließt. Zum anderen dementiert er auf semantischer Ebene die ‹stilnovistische› Verklärung und Essentialisierung der Dame bzw. ihrer Erscheinung, wie sie zumindest in V. 9–11 von Sonett Nr. 90 impliziert war. Vor allem V. 12–13 greifen lexikalisch in markierter Weise auf Nr. 90, V. 9 zurück und heben die okkasionele Negation der Sterblichkeit auf durch eine generalisierende Affirmation des Gegenteils: «a morte corre / ogni cosa creata».<sup>50</sup>

Die scheinbare Epiphanie eines Transzendenten ist in Wahrheit also nur momentane und kontingente Erscheinung.<sup>51</sup> Alles Irdische unterliegt der Zeit und diese ist eine stete Folge von Augenblicken.

### 3.4 Die Kohärenz der Augenblicke

Was in Dantes *VN* die Prosa des ‹libro della memoria› zum einen als Narration und Deutung des Geschehens, zum anderen als nachträgliche Erklärung der Gedichte leistet, übernehmen in den *RVF* die Gedichttexte selbst, indem sie als Sammlung präsentiert und geordnet den Erinnerungsakten und erinnerten Augenblicken überhaupt erst eine – bewusst prekäre, weil implizite – Kohärenz verleihen.<sup>52</sup> Denn die Texte sind bekanntlich durch vielfältige Bezüge untereinander verknüpft, aber diese Bezüge intendieren nicht eine Interpretation der Liebeserfahrung, die der *vita* Kontinuität und tieferen Sinn gibt, sondern

---

49 Auch in dem von Guido Cavalcanti an Lemmo Orlandi gerichteten Korrespondenzgedicht *La bella donna dove Amor si mostra*, auf das Petrarca hier offenbar intertextuell referiert, ist das Lob der Schönheit der Dame mit deren Sterblichkeit verknüpft: «ch'ell'è per certo di sì gran valenza, / che già non manca in lei cosa da bene / ma' che Natura la creò mortale.» (V. 9–11; Denn sicherlich ist sie von so großem Wert, dass ihr nichts des Guten ermangelt, außer dass die Natur sie als Sterbliche erschuf. [Übersetzung von Vf.]).

50 Güntert interpretiert diesen Text ausschließlich im Zusammenhang mit den nachfolgenden Sonetten Nr. 91–94 (S. 243–251). Auf diese Weise gerät jedoch die intratextuelle Funktion dieser Sonette im Hinblick auf Nr. 90 aus dem Blick.

51 Zur Kontingenz und Singularität der Erfahrung, in der bei Petrarca etwa im *innamoramento* Erscheinung und Wesen zusammenfallen, und einer somit fundamentalen Differenz zu Dante im epistemologischen Kontext des Spätmittelalters vgl. a. Bernsen: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter*, S. 300–302.

52 Vgl. dazu Barolini: *The Self in the Labyrinth of Time*, S. 44.

beschränken sich auf eine poetische – und das bedeutet letztlich eine bloß sprachliche – Verarbeitung, welche die Korrelation von Signifikanten einerseits und Signifikaten andererseits selbst produziert.

Eine Möglichkeit solch erinnernder und zugleich sprachlicher Verarbeitung der ersten Begegnung bieten die Jahrestagsgedichte. Und diese scheinen paradoxerweise durchaus von Dantes *VN* inspiriert. Der erste Gedichttext der *VN*, in dem Beatrice explizit durch die *« memoria »* des Protagonisten evoziert wird, ist nämlich ebenfalls ein Jahrestagsgedicht,<sup>53</sup> aber bezeichnenderweise ist es nicht der Jahrestag des *« innamoramento »* als dem Tag der ersten Begegnung von Liebendem und Dame im Diesseits, sondern der Text nimmt Bezug auf den Tag des Todes als dem Moment der *« assumptio »* Beatrices.<sup>54</sup> Beatrice erscheint daher der *memoria* nicht in ihrer irdischen Erscheinung eines vergänglichen Augenblicks, sondern in ihrem unveränderlichen Wesen, das sich in ihrem ewigen jenseitigen Sein und im Angesicht ihrer überirdischen *« praefiguratio »* manifestiert: *« nel ciel dell'humiltate, ove è Maria »*.<sup>55</sup>

Ein Jahrestagsgedicht der *RVF*, nämlich Nr. 107, ruft nicht nur die erste Begegnung auf, sondern geht auch über deren bloße Evokation insofern hinaus, als es explizit die oben schon erwähnte Kohärenz der Erinnerungsakte selbst zum Thema macht und im gleichen Zug deren sprachlich-poetische Verarbeitung:

[...] gli amorosi rai,  
che dì et notte ne la mente stanno,  
risplendon sí, ch'al quintodecimo anno  
m'abbaglian piú che 'l primo giorno assai;

([...] die Liebesstrahlen, die mir Tag und Nacht im Sinne sind, leuchten so, dass im fünfzehnten Jahr sie mich viel mehr blenden als am ersten Tag;<sup>56</sup>)

Die Textstelle scheint zunächst auf der Permanenz des Erinnernten zu insistieren, die nachfolgenden Verse präzisieren jedoch, dass diese Erinnerung nicht

---

**53** *VN* 23.7–11. Beide der alternativen Textanfänge verweisen auf einen Erinnerungsakt *« Era venuta nella mente mia / la gentil donna »* bzw. *« Era venuta nella mente mia / quella donna gentil cui piange Amore. »* (Es war in meinen Sinn die edle Herrin gekommen bzw. Es war in meinen Sinn jene edle Herrin gekommen, um die Amor weint [Übersetzung von Vf.]).

**54** *« Piangendo [i sospiri] uscivan for dello mio pecto [...] / Ma quelli che n'uscian con maggior pena / venian dicendo: « O nobile intellecto, / oggi fa l'anno che nel ciel salisti. »* (V. 9–14; Weinend verließen die Seufzer meine Brust, aber diejenigen, die mit größerem Schmerz hinausgingen, sagten: *« Oh edler Intellekt, heute vollendet sich das Jahr, dass du in den Himmel aufstiegest »*). [Übersetzung von Vf.].

**55** *VN* 23.7, V. 4.

**56** Übersetzung von Vf.

in einer konzentrierten Meditation besteht, sondern in einer Vielzahl von Bewusstseinsakten, die entweder durch Wahrgenommenes ausgelöst werden oder das Erinnernte auf Wahrgenommenes projizieren:<sup>57</sup>

et l'immagine lor son sí cosparte  
che voler non mi posso, ov'io non veggia  
o quella o simil indi accesa luce.

(und ihr Bild ist so verstreut, dass ich mich nicht wenden kann, ohne jenes Licht oder ein ähnliches davon entzündetes zu sehen.<sup>58</sup>)

Das letzte Terzett formuliert dann den gesamten Sachverhalt, der Gegenstand des Textes ist, noch einmal, nun jedoch in poetisch-metaphorischer Rede, und thematisiert zugleich eines der zentralen Elemente der poetischen Kohärenzbildung, nämlich die <lauro>-Metaphorik bzw. Laura-Paronomasien – wobei mit der Metapher «selva» möglicherweise auch das dichte Gefüge der intratextuellen Bezüge innerhalb der *RVF* umschrieben ist:<sup>59</sup>

Solo d'un lauro tal selva verdeggia  
che 'l mio adversario con mirabil arte  
vago fra i rami ovunque vuol m'adduce.

(Allein von einem Lorbeer grünt ein Wald dergestalt, dass mein Feind mit wunderbarer Kunst mich führt, wo immer er will, umherirrend zwischen den Zweigen.<sup>60</sup>)

Nr. 109 greift dann das Thema erneut auf, erweitert jedoch den Gegenstand des Erinnerns: Der visuelle Eindruck der strahlenden Augen wird neu formuliert als «arder vidi le faville» (V. 3) und ergänzt um das im selben Moment Gehörte:

---

57 Dass die Erinnerungsakte durch Erfahrungsakte ausgelöst werden, demonstriert am deutlichsten die Sonett-Serie Nr. 194/196–197. Nr. 196 formuliert diesen Sachverhalt am deutlichsten: «L'aura serena che fra verdi fronde / mormorando a ferir nel volto viemme, / fammi risovenir quand'Amor diemme / le prime piaghe, sí dolci profonde [...]» (Der heitere Wind, der zwischen grünen Zweigen murmelnd kommt, mich im Gesicht zu treffen, lässt mir wieder in Erinnerung kommen, als Amor mir die ersten so süßen und tiefen Wunden zufügte, [Übersetzung von Vf.]). In Nr. 198 ist es hingegen Lauras Präsenz selbst, die der Text abzubilden sucht; doch paradoxerweise gelingt ihm zwar eine relativ konkrete Deskription, aber im Unterschied zu den Erinnerungsakten scheint die sprachliche Vergegenwärtigung nicht zu gelingen («l' nol posso ridir, ché nol comprendo», V. 12; Ich kann es nicht wiedergeben, da ich es nicht verstehe [Übersetzung von Vf.]).

58 Übersetzung von Vf.

59 S. dazu insbesondere Andreas Kablitz: Die Herrin des Canzoniere und ihre Homonyme. Zu Petrarca's Umgang mit der Laura-Symbolik. In: *Romanische Forschungen* (1989), S. 14–41.

60 Übersetzung von Vf.

L'aura soave che dal chiaro viso  
 move col suon de le parole accorte  
 per far dolce sereno ovunque spira,

(Der sanfte Wind, der von ihrem hellen Gesicht weht mit dem Klang trefflicher Worte, um die Luft süß und heiter zu machen, wo immer er weht.<sup>61</sup>)

Und mit dieser Modifikation geht auch eine Variation des <senhal> einher: «L'aura» tritt an die Stelle von «lauro». Das Syntagma «L'aura soave» wird dann in der berühmten Gedichtsequenz Nr. 194–198 wiederum aufgegriffen und lexikalisch wie semantisch variiert – so wie im Übrigen auch das gesamte Thema der Erinnerung.

Der in Nr. 109 erinnerte Augenblick variiert aber zugleich den in Nr. 90 erinnerten Augenblick der ersten Begegnung. Ob es sich dabei um denselben Augenblick oder einen ähnlichen handelt, ist von eher geringer Bedeutung, da die Erinnerungsakte in den *RVF* nicht nur immer wieder andere akzidentelle Aspekte des erinnerten Augenblicks evozieren, sondern vielfach auch ähnlich erfahrene Ereignisse oder Situationen in der *memoria* zu überblenden scheinen.

Doch Nr. 109 variiert den Sachverhalt nicht nur, sondern illustriert auch, wie Sprache und Erinnerung ineinander greifen. In V. 9 erhält nämlich das Deskriptionselement des Windes aus Nr. 90 (<l'aura>) einen neuen Sinn. Die reale Präsenz des Frühlingswindes in Nr. 109 («quell'aere», V. 13) evoziert die Erinnerung an Laura und die in Nr. 90 beschriebene Situation, aber «L'aura soave» (V. 9) ruft hier nicht mehr die Erinnerung an das im Wind flatternde Haar auf, sondern einen anderen Umstand der erinnerten Situation, den «suon de le parole accorte», der in Nr. 90 mit «le parole / sonavan altro che pur voce humana» (V. 10–11) formuliert wurde.

Das Lexem <l'aura> wird in diesen Texten – und insbesondere in den Sonetten Nr. 194/196–198 – auf diese Weise zum Zeichen, das den erinnerten Sachverhalt immer neu perspektiviert. Aber die Signifikanten <l'aura> oder <lauro> selbst erhalten eine spezifische poetische Qualität, insofern sie nicht mit ihrem eigentlichen primären Signifikat korreliert sind, sondern sekundär zugleich referentiell auf die Dame verweisen und semantisch ein konnotatives Signifikat implizieren, nämlich alles, was der Liebende und Dichter mit der Person Lauras verbindet: Liebe, Seufzer, bitteren Schmerz, Unvergänglichkeit der Dichtung usw.

Bemerkenswert ist allerdings, dass «L'aura» – als der von allen Laura-Paronomasien am eindeutigsten den Namen der Dame abbildende Signifikant – eben nicht auf eine essentielle Eigenschaft der <donna> verweist, son-

---

61 Übersetzung von Vf.

dern auf akzidentelle Umstände ihrer momentanen Erscheinung, wie sie in Nr. 90 beschrieben sind – ihren Gesang oder das im Wind wehende Haar («le parole/ sonavan» und «i capei d'oro all'aura sparsi»).<sup>62</sup> Das konnotative Signifikat erhält zudem – im Unterschied zu Dantes *VN* – keinen vereindeutigenden Sinn, der im christlich konnotierten *miracolo* der *donna* konvergiert, sondern wird durch die jeweiligen Epitheta von «l'aura» oder durch die unterschiedlichen Lexeme («lauro», «l'aura», «l'aurora», «l'oro») in multipler Weise perspektiviert. Selbst das Lexem «lauro» repräsentiert nicht objektivierend das Wesen der Dame. Durch die phonologische Ähnlichkeit mit «l'aura» indiziert der Signifikant – wie im Übrigen auch das «senhal» «l'aura» im Kontext der Deskription in Nr. 90 – vielmehr die flüchtige Präsenz der Dame in ihrer temporären Erscheinung und ihre Vergänglichkeit als irdisches Geschöpf, während das Signifikat von «lauro» auf ihre dauerhafte Präsenz verweist – dauerhaft aber eben nur in der «memoria» des Dichters bzw. in der Dichtung und somit letztlich immer nur in ihrer irdischen Existenz.<sup>63</sup>

In den Gedichtstexten von Dantes *VN* hingegen wird der Name «Beatrice», der die Dame in ihrem unvergänglichen Wesen und ihrer spirituellen Bedeutung für Dante umschreibt, zum ersten Mal eingeführt, als die «donna» durch den Tod ihre jenseitige und ewige Existenz erlangt hat, nämlich in V. 15 («Ita n'è Beatrice nell'alto cielo») der Canzone *Gli occhi dolenti*. Entsprechend ist die Okkurrenz ihres Namens auch nicht an die bloße «memoria» gebunden, sondern erscheint auch in der kontemplativen Vision ihrer jenseitigen Herrlichkeit, in der sich in endgültiger Eindeutigkeit ihr Wesen offenbart, nämlich im letzten Gedicht der *VN*.<sup>64</sup> Von da an kann der Name zur eigentlichen Bezeichnung der «gloriosa donna della mia mente»<sup>65</sup> im «libro della memoria» werden, d. h. in der Prosaerzählung der *VN*, die in der Logik der Textstruktur nach Abschluss der gesamten *histoire* entstanden sein muss.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Vgl. a. *RVF* Nr. 198 (Haar); Nr. 270, V. 31 ff. und 286, V. 1 (Gesang).

<sup>63</sup> Zu dieser Rolle der Dichtung s. Gerhard Regn: *Allegorice pro laurea corona*: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie. In: *Romanistisches Jahrbuch* 51 (2000), S. 128–152.

<sup>64</sup> «Oltre la spera che più larga gira / passa 'l sospiro ch' esce del mio core: [...] vede una donna che riceve onore / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito lo mira [...]. So io che parla di quella gentile, però che spesso ricorda Beatrice [...]. (*VN* 30.10–13; Über die Himmelskugel hinaus, die am weitesten sich dreht, geht der Seufzer, der mein Herz verlässt: [...] er sieht eine Dame, die Ehre empfängt und so leuchtet, dass wegen ihres Leuchtens der wandernde Geist sie schaut. [...] Ich weiß, er redet von jener Edlen, denn oft erinnert er an Beatrice [Übersetzung von Vf.]). Nicht als Name erscheint «beatrice» in *VN* 29.10, V. 12.

<sup>65</sup> *VN* 1.2.

<sup>66</sup> *VN* 20.10, s. a. in V. 55. – In der Prosa, die sich ja – im Unterschied zu den Gedichtstexten – im Verhältnis zum gesamten in der *VN* erzählten Geschehen *a posteriori* situiert, ist der Name Beatrices daher von Anfang an präsent.

Erst in der Gesamtschau der zurückliegenden Erfahrungen und deren sukzessiver Entfaltung erhält die *VN* somit ihren Sinn. Die *RVF* hingegen konstituieren sich als eine Folge von zeitlich diskontinuierlichen Redeakten, die ihren je eigenen Situationskontext haben, aus dem sich jeweils auch ein ganz unterschiedliches Reden und Argumentieren ergibt. Ihren Sinn erhält Petrarca's Gedichtsammlung erst in dieser Pluralität kontextueller und augenblickshafter Redeakte und deren poetischer Verknüpfung über sprachliche Zeichen.

## Bibliographie

### Quellen

- Alighieri, Dante: *Opere*. Hg. von Marco Santagata. Bd. 1: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*. Hg. von Claudio Giunta, Guglielmo Gorni und Mirko Tavoni, Milano: Mondadori 2011.
- Alighieri, Dante: *Vita Nova*. Hg. von Luca Carlo Rossi, Milano: Mondadori 1999.
- Alighieri, Dante: *La Vita Nuova. Das Neue Leben*. Ital.-Dt. Komm. von Luca Carlo Rossi, Guglielmo Gorni; übers. von Thomas Vormbaum. Berlin: BWV 2007.
- Augustinus: *Bekennnisse*. Lat.-Dt. Eingel., übers. und komm. von Joseph Bernhart. Vorw. von Ernst Ludwig Grasmück. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1987.
- Ockham, Guilelmus de: *Opera theologica*. Bd. 1. *Scriptum in librum primum sententiarum ordinatio prologus et distinctio prima*. St. Bonaventure, New York: St. Bonaventure University 1967.
- Ockham, Guilelmus de: *Opera theologica*. Bd. 2. *Scriptum in librum primum sententiarum ordination: distinctions II–III*. St. Bonaventure/New York: St. Bonaventure University 1970.
- Petrarca, Francesco: *Secretum*. Herausgegeben von Enrico Fenzi, Milano: Mursia 1992.
- Petrarca, Francesco: *Opere. Canzoniere – Trionfi – Familiarum Rerum Libri*. Hg. von Mario Martelli. Firenze: Sansoni 1992.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Hg. von Marco Santagata, Milano 1996 (I Meridiani).
- Petrarca, Francesco: *Opera omnia*. Roma: Lexis Progetti Editoriali 1997.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. Hg. von Rosanna Bettarini, 2 Bde. Torino: Einaudi 2005.
- Poeti del Duecento*. Hg. von Gianfranco Contini. 2 Bde., Milano, Napoli: Ricciardi 1960 (Classici Ricciardi – Mondadori).
- Sancti Thomae Aquinatis Summa theologiae. Prima pars*. Madrid: La editorial catolica 1961 (Biblioteca de autores cristianos, 77).

### Sekundärliteratur

- Barolini, Teodolinda: *Cominciandomi dal principio infino a la fine (V.N., XXIII,15)*. Forging Anti-narrative in the *Vita Nuova*. In: Vincent Moleta (Hg.): *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the Vita Nuova*. Firenze: Olschki 1994, S. 119–140.

- Barolini, Teodolinda: Petrarch as the Metaphysical Poet Who Is Not Dante. Metaphysical Markers at the Beginning of the *Rerum vulgarium fragmenta*. In: Zygmunt Baranski/Theodore J. Cachey Jr. (Hg.): *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*. Notre Dame: University of Notre Dame Press 2009, S. 195–225.
- Barolini, Teodolinda: The Self in the Labyrinth of Time. In: Victoria Kirkham/Armando Maggi (Hg.): *Petrarch, Rerum vulgarium fragmenta. A Critical Guide to the Complete Works*. Chicago, London: University of Chicago Press 2009, S. 33–62.
- Bernsen, Michael: *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der mittelalterlichen Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*. Tübingen: Niemeyer 2001 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 313).
- Fenzi, Enrico: Percorsi del lutto, *Rvf.* 271–80. In: Michelangelo Picone (Hg.): *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turicensis*. Ravenna: Longo 2007, S. 595–615.
- Fubini, Mario: *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Lezioni sulla metrica italiana*. Milano: Feltrinelli 1962.
- Güntert, Georges: Sonetti occasionali e capolavori (*RVF* 90–99). In: Michelangelo Picone: *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. Ravenna: Longo 2007, S. 243–260.
- Hempfer, Klaus W.: Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7–39.
- Hempfer, Klaus W.: Zum Verhältnis von Diskurs und Subjekt: von Bembo zu Petrarca. In: Winfried Wehle (Hg.): *Über die Schwierigkeiten (s)ich zu sagen*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2001, S. 57–81.
- Hempfer, Klaus W.: *Rerum vulgarium fragmenta XXXII*: Diskursive Antinomien und die Konkurrenz alternativer Wirklichkeitsmodellierungen in Petrarcas *Canzoniere*. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner 2003 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 28), S. 39–67.
- Hempfer, Klaus W.: Zur Enthierarchisierung von «religiösem» und «literarischem» Diskurs in der italienischen Renaissance. In: Peter Strohschneider (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006*. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 183–221.
- Kablitz, Andreas: Die Herrin des Canzoniere und ihre Homonyme. Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik. In: *Romanische Forschungen* (1989), S. 14–41.
- Kablitz, Andreas: Intertextualität als Substanzkonstitution: Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri. In: *Poetica* 23 (1991), S. 20–67.
- Kablitz, Andreas: Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in Petrarcas *Canzoniere*. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren*. Stuttgart: Steiner 2003 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 69–96.
- Kablitz, Andreas: Fiktion und Bedeutung. Dantes *Vita nuova* und die Tradition der volkssprachlichen Minnelyrik. In: Ursula Peters/Rainer Warning (Hg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag*. Paderborn: Fink 2009, S. 339–362.
- Penzenstadler, Franz: «Si come eterna vita è veder Dio» (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarcas Dekonstruktion stilnovistischer Poetik. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*.

- Stuttgart: Steiner 2003 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 147–183.
- Regn, Gerhard: *Allegorice pro laurea corona: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 51 (2000), S. 128–152.
- Taddeo, Edoardo: Francesco Petrarca, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. In: Giovanni Pirodda (Hg.): *Dai 'Fiori di Parlare' al 'Giardino incantato'*. *Proposte per un uso didattico del testo letterario*. Padova: Liviana 1981, S. 31–48.
- Ventarola, Barbara: *Kairos und Seelenheil. Textspiele der Entzeitlichung in Francesco Petrarca's Canzoniere*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 28).



Christine Ott (Frankfurt a. M.)

## Liebe geht durch die Augen

### Neuplatonismus, Homoerotik und Liebeskunst in Michelangelos Lyrik

Ein fataler Augen-Blick gilt bereits in den ersten Texten der italienischen Lyrik als Ursprung des lyrischen Sprechens: jener einzigartige Zeitpunkt, an dem die Blickstrahlen des geliebten Wesens erstmals das Herz des Liebenden entflammen ließen. Schon bei den Lyrikern des Duecento verbindet sich die Evokation dieses erhabenen Moments mit einer Reflexion über den edelsten aller Sinne, ohne den das Wunder der Liebe offenbar niemals stattfinden könnte. So beglückend der Anblick der Dame allerdings auch sein kann, so gefährlich, ja bisweilen tödlich ist jedoch die Sogkraft ihrer Augen. Als «micidiali specchi», tödliche Spiegel, bezeichnet Petrarca's Ich diese einmal. Überirdische Schönheit kann, wie vor Petrarca auch schon Dante wusste, den Betrachter nicht nur blenden, sondern ihn gar zu Asche oder Stein werden lassen.<sup>1</sup>

Auch in der Lyrik Michelangelos wird die fatale, bisweilen tödliche Zündkraft des Augen-Blickes heraufbeschworen.<sup>2</sup> Obwohl er durchaus auf traditionelle – petrarkistische und neuplatonische – Konzeptionen des Sehens zurückgreift, treibt er dabei die der Tradition bereits innewohnende Tendenz einer Materialisierung des Sehens derart auf die Spitze, dass sie den Rahmen des Konventionellen sprengt. Der folgende Beitrag gliedert sich in drei Teile. Ich möchte zunächst – nach einem kurzen Blick auf den frühneuzeitlichen Konnex zwischen ›Sehen‹ und ›Liebe‹ – Marsilio Ficinos neuplatonische Blick- und Liebestheorie resümieren und dabei zeigen, wie das Sehen des geliebten Wesens hier als ein psychophysischer Vorgang und als ein ›befruchtender‹ Aus-

---

1 Zu Beginn von *Par.* 21 erklärt Beatrice Dante, sie würde nicht lächeln, weil der Glanz ihrer Schönheit, die sich im Zuge des Aufstiegs im *Paradiso* immer mehr steigert, ihn sonst zu Asche machen würde (Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Paradiso*. Hg. von Di Bianca Garavelli, mit Anm. von Lodovico Magugliani. Milano: BUR 2001, S. 168 [Grandi Classici BUR]). Die Verwandlung von Petrarca's Ich in Stein durch die strafenden Blicke Lauras ist bekannt; zu ihren Augen als «micidiali specchi» vgl. *RVF* 46, V. 7 (Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. von Marco Santagata, Milano: Mondadori 1996, S. 239 [I Meridiani]). Im Folgenden wird mit dem Kürzel *RVF* immer auf diese Ausgabe verwiesen.

2 Erste Ideen zu Michelangelos Lyrik sind in einem Seminar zu ›Michelangelo als Künstler und Dichter‹ entstanden, das ich gemeinsam mit Hans Aurenhammer an der Goethe-Universität veranstaltet habe. An ihn geht hier und im Folgenden mein Dank für einige wichtige Anregungen.

tausch von Lebensenergie gefasst wird. Dieser Vorgang hat, als Akt der guten, spirituellen Liebe eine geistige Schwangerschaft zur Folge, in deren Verlauf der Liebende zu einem Liebeskünstler wird, der das Bild des geliebten Wesens in seiner Imagination ausformt und veredelt (1). Es soll dann zweitens nach einer kurzen Vorstellung von Michelangelos *Rime* (2.1) gezeigt werden, wie sich Michelangelo konzeptuell stark an Ficino anlehnt, dabei aber doch andere Akzente setzt, indem er zum Teil die schon bei Ficino angelegte Ambivalenz des Seh- und Liebesaktes ausreizt. Dabei ist insbesondere auf Michelangelos homoerotische Gedichte einzugehen (2.2). Wird das sinnliche Begehren darin meist ganz oder größtenteils zugunsten neuplatonischer Spiritualisierung zurückgedrängt, so findet sich in *Rime* 54 eine höchst ambivalente Darstellung des ›inamoramanto‹, in dem der Liebende vom ›Bild‹ des Du gleichsam vergewaltigt wird (2.3). Abschließend soll gezeigt werden, dass es bei dieser teilweise burlesk anmutenden Materialisierung von Ficanos Theorie jedoch keineswegs nur um eine Parodie geht. Vielmehr ist sie gemeinsam mit den Gedichten 44, 42 und 153 einzuordnen in eine Reflexion über die problematische Konkurrenz innerer und äußerer Bilder (3).

## 1 Befruchtung durch die Augen. Ficanos Liebestheorie

Es ist bekannt, dass Marsilio Ficino in seiner Liebestheorie zahlreiche Topoi der lyrischen Liebeskonzeption aufgreift und im Rahmen der platonischen Theorie des Aufstiegs zur wahren Schönheit einsetzt. Gleichfalls bekannt ist, dass die Topoi der den Liebenden treffenden Sehstrahlen, des im Herzen des Liebenden wohnenden Bildes und der durch die Fixierung auf das Bild erzeugten Melancholie, bereits von den Stilnovisten an in enger diskursiver Verbindung zur medizinischen Theorie des ›amor hereos‹ standen.<sup>3</sup> Ficino forciert also nur einen Konnex zwischen lyrisch-rhetorischer und medizinischer Theorie des Verliebtseins, der bereits eine alte Tradition hatte. Indem er die ›gute‹,

---

<sup>3</sup> Darauf weist bereits Robert Klein hin: «Le rapprochement entre les formules de la poésie de l'amour, surtout chez Cavalcanti ou dans son sillage, et les théories physiques et médicales du spiritus, est établi depuis longtemps [...]» (Robert Klein: *Spirito peregrino*. In: R. K.: *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Hg. von André Chastel. Paris: Gallimard 1970, S. 31–64, hier S. 48). Joachim Küpper hat den nachantiken medizinischen Diskurs zum ›amor hereos‹ zusammengefasst und seine Präsenz in Petrarcas Lyrik postuliert (vgl. Joachim Küpper: *(H)er(e)os: Petrarcas Canzoniere und der medizinische Diskurs seiner Zeit*. In: *Romanische Forschungen* 111 [1999], S. 178–224).

spirituelle, wie die ‹schlechte›, körperliche Liebe gleichermaßen auf den Seh-sinn zurückführt, sucht er die körperliche Wahrnehmung als eine der Veredelung fähige in sein System zu integrieren – was, wie Bernhard Huss gezeigt hat, geistige und körperliche Liebe einander gefährlich nah bringt.<sup>4</sup>

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die Frühe Neuzeit (darin beerbt sie antike Sehtheorien) das Sehen als einen haptischen Vorgang auffasst – also als einen Vorgang, in dem ein physischer Kontakt zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen stattfindet.<sup>5</sup> Über den Sehstrahl dringt ein Abbild des erblickten Gegenstandes in das Blut des Sehenden ein. Handelt es sich bei diesem Gegenstand um das Liebesobjekt, so kommt dessen Bild über das Blut in das Herz des Liebenden und setzt sich darin gleichsam fest. Im Falle der schlechten, körperlichen Liebe führt dies zu einer Blutinfektion. Handelt es sich dagegen um eine sittliche, geistige Liebe, dann bearbeitet der Liebende dieses Bild so, dass es einer inneren Idee von Perfektion, die er seit seiner Geburt mit sich trägt, immer ähnlicher wird. Ficino spricht von einem Bild, das sich der Liebende in sein Gemüt einmeißelt: «sculptit in animo».<sup>6</sup> Der Anblick des geliebten Wesens führt also sowohl im Fall der guten als auch der schlechten Liebe zu einer Transformation des Liebenden – im guten Fall zu einer Ver-

---

4 Huss betont Ficanos «merkwürdige[n...] Versuch, Effekte selbst derjenigen Liebe, die auf das absolut Immaterielle zielt, in körperlichen Kategorien zu beschreiben. Ficino begrenzt tatsächlich die medizinisch-physiologischen Konzeptualisierungen der *origo amoris* nicht etwa ausschließlich auf die ‹vulgäre› Liebesform des *amor ferinus* als einer krankhaften, zu bekämpfenden Erscheinung [...]» (Bernhard Huss: *Lorenzo de' Medicis Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr 2007, S. 98). Die Ambivalenz von Ficanos Sehtheorie zeigt sich insbesondere in seiner Aufnahme des Volksglaubens vom ‹bösen Auge›; auf Ficanos Magieglauben haben bereits Daniel P. Walker: *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*. London: The Warburg Institute 1958) und Francis A. Yates hingewiesen (Francis A. Yates: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London 1964).

5 Für einen detaillierten Überblick über die antiken Sehtheorien und die platonische bzw. neuplatonische Sehkonzeption vgl. Berthold Hub: *Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo*. In: Christine Göttler/Wolfgang Neuber (Hg.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*. Leiden/Boston: Brill 2008, S. 93–120. Auf das Konzept und die Problematik des «material gaze» bei Ficino hat auch schon Sergius Kodera hingewiesen: Sergius Kodera: *Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors. The Concept of Matter in Ficino*. In: Michael J. B. Allen/Valery Rees/Martin Davies (Hg.): *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Leiden/Boston: Brill 2002, S. 285–306.

6 «Accedit quod amans amati figuram suo sculptit in animo. Fit itaque amanti animus speculum in quo amati relucet imago» – «Außerdem prägt der Liebende das Bild des Geliebten fest in seiner Seele ein. Die Seele des Liebenden wird also zum Spiegel, welcher das Bild des Geliebten zurückstrahlt» (Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lat.-Dt. Übers. von Karl Paul Hasse. Hg. und eingel. von Richard Blum. Hamburg: Meiner 2004 [Philosophische Bibliothek, 642, S. 72 f.]).

edelung seines Gemüts, die metaphorisch dem Kunstschaffen gleichgesetzt wird, im schlechten Fall zur wahnsinnigen Fixierung auf ein inneres Bild, zu Blutinfektion und zum unseligen Drang, sich körperlich mit dem geliebten Wesen zu vereinigen.

Dieses beinahe materielle Sehen aber, das sowohl die ‹gute› als auch die ‹schlechte› Liebe betrifft, hat sein Vehikel in dem, was Ficino als «spiritus» bezeichnet. *Spiritus* ist der Lebensgeist, den Ficino auch als einen «vapor [...] ex sanguine», einen Blutdunst definiert;<sup>7</sup> dieser *spiritus*, der das Bild des geliebten Wesens ins Innere des Liebenden transportiert, ist von teils körperlicher, teils geistiger Konsistenz. Ficino greift dabei auf das Konzept eines imaginativen Pneumas zurück, das zwischen Sinneswahrnehmungen und Ideen vermittelt; er vermischt dabei, wie Robert Klein gezeigt hat, zwei ursprünglich unterschiedliche Konzepte, nämlich das Pneuma stoischer Herkunft und die Lebensgeister der antiken Medizin.<sup>8</sup> *Spiritus* ist aber auch und zugleich eine subtile ‹Hülle›, welche der (noch ungeborenen) Seele auf ihrem Weg in einen Körper als Vehikel dient – oder aber diese auf dem umgekehrten Weg, in der visionären Ekstase, aus dem Körper heraustreten lässt.<sup>9</sup> Schließlich ist die Substanz des Pneumas oder *spiritus*, wie Klein mit Verweis auf Aristoteles mehrfach betont, der des Spermas verwandt – so wie dieses für die Übermittlung des Lebens zuständig ist, dient jenes dem ‹Transport› der Seele: «En fait le concept d'un pneuma lumineux, analogue à la matière des astres, mais habitant le corps humain, vient d'Aristote, qui le situait dans la semence virile, comme porteur de la vie et de l'hérédité».<sup>10</sup> Ficino zeigt sich zwar bemüht, die Idee einer Verwandtschaft (wenn nicht gar Identität) zwischen dem reproduktiven und dem imaginativen Pneuma einzuschränken;<sup>11</sup> wenn er aber andererseits explizit auf die platonische Idee des geistigen Zeugens zurückgreift und die «Fruchtbarkeit» der Seele mit ihrer Teilhabe am göttlichen Licht in Verbindung bringt,<sup>12</sup> dann postuliert er eine Analogie zwischen Sehen und Befruchten, die ihre verborgene «physiologische» Begründung in der besonderen Beschaffenheit des *spiritus* hat. Welche Bedeutung die geheime Verwandtschaft

<sup>7</sup> Marsilio Ficino: *Über die Liebe*, S. 320 f.

<sup>8</sup> Robert Klein: L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno. In: R. K.: *La forme et l'intelligible*. S. 65–88, hier S. 69.

<sup>9</sup> Robert Klein: *Spirito peregrino*, hier S. 32–36.

<sup>10</sup> Ebda., S. 35; zumindest für einige Varianten dieser *spiritus*-Theorie gilt also: «L'esprit vital du sperme est identique à cette enveloppe de l'âme» (ebda., S. 36). Vgl. auch ebda., S. 39.

<sup>11</sup> Klein weist darauf hin, dass Ficino zwischen zwei unterschiedlichen «Hüllen» der Seele unterscheidet (Ebda., S. 36).

<sup>12</sup> Ficino: *Über die Liebe*, S. 260 f. und S. 268 f.

von ›Sehen‹ und ›Zeugen‹ für Michelangelo hat, wird sich im Folgenden noch zeigen.

## 2 Modifikationen der neuplatonischen Sehtheorie in Michelangelos *Rime*

### 2.1 Michelangelos *Rime* und ihre Rezeption

Michelangelo hat rund dreihundert Gedichte verfasst, die er verächtlich als «scombiccheri», Gekritzel, bezeichnete und die erst nach seinem Tod publiziert wurden. Vieles davon ist fragmentarisch, und auf etlichen Manuskripten finden sich zahlreiche Varianten, von denen allerdings unklar ist, welche die vom Autor intendierte definitive Version darstellen soll.<sup>13</sup> Durch ihre komplexe Syntax und ihre verrätselte Bildsprache versperren sich die *Rime* dem Verständnis; sie lassen sich weder auf eine autobiographische Konfession noch auf eine Kunsttheorie in Versen reduzieren. Am treffendsten wird Michelangelos dichterische Intention von zwei rezenten Arbeiten erfasst: Susanne Gramatzki (2004) zeigt, dass sich in den *Rime* nicht, wie man allzu lange behauptet hat, der große Künstler selbst zu Wort meldet, sondern ein in ständigem Selbstzweifel und Selbstsuche begriffenes Subjekt.<sup>14</sup> Ida Campeggiani führt anhand von beispielhaften Analysen der Varianten vor, dass sich das kompositorische Prinzip Michelangelos keinesfalls als ein Wegnehmen des Überflüssigen begreifen lässt (in Analogie zu dem vom Künstler auf seine Bildhauerei gemünzten «torre»), sondern ganz im Gegenteil als ein unermüdliches Hinzufü-

---

**13** Dabei fehlt es bis heute an einer modernen Kriterien gerecht werdenden kritischen Edition. Die einzige Ausgabe, die systematisch und erschöpfend die Varianten verzeichnet, stammt von Carl Frey: Michelangelo Buonarroti: *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti* [1897]. Hg. von Carl Frey. Berlin: Walter de Gruyter 1964. 1960 hat Enzo Noé Girardi eine Edition veröffentlicht, die eine Konjunktural-Chronologie der Gedichte vorschlägt, diese Edition liegt den kommentierten Ausgaben von Paolo Zaja (Michelangelo Buonarroti: *Rime*. Hg. von Paolo Zaja. Milano: BUR 2010 [Classici]) und Stella Fanelli (Michelangelo: *Rime*. Hg. von Stella Fanelli. Milano: Garzanti 2006 [I Grandi Libri]) zugrunde, die keine Varianten enthalten. Erst Ida Campeggiani (Ida Campeggiani: *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere «per via di porre»*. Lucca: Maria Pacini Fazzi 2012) beschäftigt sich in ihrer Monographie wieder mit den Varianten und nimmt auch kritisch zu einigen editorischen Entscheidungen Girardis Stellung.

**14** Susanne Gramatzki: *Zur lyrischen Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarrotis*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004. Vgl. außerdem die wegweisende Darstellung Hugo Friedrichs in: H. F.: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964, S. 329–142.

gen, ein «porre».<sup>15</sup> Nicht auf eine klärende Reduktion von Komplexität zielen demnach die nachträglich hinzugefügten Varianten, sondern auf eine gesteigerte Verschachtelung des Sinns, in der oft gegensätzliche Bedeutungsvarianten intentional nebeneinander gestellt werden.

Aus dieser Perspektive erweist sich auch der als Schlüssel sowohl für Michelangelos Liebes- als auch für sein Kunstkonzept oft genug unkritisch bemühte Neuplatonismus als ein allzu bequemes Deutungsmuster für die *Rime*, das es im Folgenden zu relativieren gilt.<sup>16</sup> Zwar ist diese Relativierung für Michelangelos Kunstschaffen längst geschehen,<sup>17</sup> für seine *Rime* (und die in unserem Zusammenhang interessierenden Gedichte) werden aber noch oft genug neuplatonische Deutungsmuster bemüht.

## 2.2 Neuplatonismus und Homoerotik in Michelangelos Lyrik

Freilich kann man nicht leugnen, dass der Geist des Neuplatonismus im Florenz der Medici, in dem Michelangelo aufwuchs, omnipräsent war.<sup>18</sup> Erwin Panofsky hat den Einfluss dieser Denkbewegung gar mit dem der Psychoanalyse im 20. Jahrhundert verglichen.<sup>19</sup> Überdies ist ein guter Teil der *Rime* an ein männliches lyrisches Du gerichtet und lässt so, in enger Anlehnung an die entsprechenden Topoi, das platonische Konzept der Männerfreundschaft wiederaufleben: Gemeinsam mit seinem Zeitgenossen, dem Kunsttheoretiker und Dichter Benedetto Varchi, scheint Michelangelo der erste nachantike Dichter gewesen zu sein, der – ein halbes Jahrhundert vor Shakespeare – homoerotische Lyrik verfasst hat.<sup>20</sup>

15 Vgl. Ida Campeggiani: *Le varianti*.

16 Vgl. für das bildkünstlerische Werk den klassischen Aufsatz Erwin Panofskys: Die neuplatonische Bewegung und Michelangelo. In: E. P.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln: DuMont 1980, S. 251–326 sowie, als Gegenposition, die den Einfluss des Neuplatonismus auf das Renaissancedenken grundsätzlich relativierende Darstellung von Horst Bredekamp: Götterdämmerung des Neuplatonismus. In: *Kritische Berichte* 14 (1986), S. 39–48.

17 Vgl. Horst Bredekamp: Götterdämmerung, S. 47, Anm. 39.

18 Unter «Neuplatonismus» ist hier der wesentlich von Ficino geprägte rinascimentale Neuplatonismus zu verstehen. Vgl. die Begriffsklärung von Bernhard Huss: *Lorenzo de' Medici's Canzoniere und der Ficinianismus*, S. 11, Anm. 4.

19 Genauer: Panofsky vergleicht den Einfluss des unter dem Einfluss des Neuplatonismus entstandenen divulgativen Schrifttums mit den populärwissenschaftlichen Schriften über Psychoanalyse (Erwin Panofsky: Die neuplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien (Bandinelli und Tizian). In: E. P.: *Studien zur Ikonologie*, S. 203–239, hier S. 213).

20 Zwar findet sich das Motiv der Knabenliebe schon früher, etwa in Bartolomeo Leonico Tomeos allerdings lateinischem Gedicht *Ad Ioannem Bellinum eximum pictorem* (um 1507, Ve-

Gewidmet sind viele dieser Gedichte dem jungen Adligen Tommaso Cavaliere, den der 57-jährige Michelangelo 1532 kennenlernte und dem er neben den Gedichten auch Briefe und Zeichnungen schickte. Dabei ist interessant, dass sich bereits Michelangelos Zeitgenossen bestrebt zeigten, den großen Meister vom Verdacht der Homosexualität zu befreien. Bezeichnend ist etwa die von Michelangelos Neffen 1623 zum Druck gegebene ‹bereinigte› Gedichtsammlung, in der das männliche Du etlicher Gedichte in ein weibliches umgewandelt wurde.<sup>21</sup> Es ist also durchaus plausibel anzunehmen, dass Michelangelo, wie später Shakespeare, den Topos der neuplatonischen Männerfreundschaft als Legitimations- und Deckdiskurs für sein homoerotisches Begehren verwendet hat.<sup>22</sup> In jedem Fall insistieren auch heutige Arbeiten, die die These eines

---

nedig, Biblioteca Marciana, Lat. XII.158). (Für den Hinweis auf das Gedicht danke ich Hans Aurenhammer). Soweit ich sehe, sind aber Liebesgedichte, in denen ein männliches Ich ein männliches Du anspricht, in der italienischen Lyrik eine Neuheit.

**21** Vgl. William J. Kennedy: Petrarchan Authority and Gender Revisions in Michelangelo's *Rime*. In: Antonio Toscano (Hg.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*. New York: Forum Italicum 1991, S. 55–66, hier S. 55. Die Umwandlung des ursprünglich männlichen in ein weibliches Du wurde teilweise aber auch von Michelangelo selbst vorgenommen, etwa in Gedichten, die er seiner für den Druck bestimmten, aber dann unveröffentlicht gebliebenen Sammlung («Silloge») begeben wollte. Zu diesem Projekt vgl. Paolo Zaja: *Introduzione*. In: Michelangelo Buonarroti. *Rime*. Hg. von Paolo Zaja. Milano: BUR 2010 (Classici), S. 10–13. Zu einer Beteuerung der platonischen Natur von Michelangelos Freundschaften sah sich auch sein Biograph Ascanio Condivi genötigt: «Ha eziandio amata la bellezza del corpo, come quello che ottimamente la conosce; e di tal guisa amata, che appo certi uomini carnali, e che non sanno intender amor di bellezza se non lascivo e disonesto, ha pôrto ragione di pensare di pensare di dir male di lui; come se Alcibiade giovane formosissimo, non fosse stato da Socrate castissimamente amato [...] Io per me non so ciò quel che Platone sopra ciò si dica; so bene che avendolo io così lungamente ed intrinsecamente praticato, non senti' mai uscire di quella bocca se non parole onestissime, e che avean forza di estinguere nella gioventù ogn'incomposto e sfrenato desiderio che in lei potesse cadere» (Ascanio Condivi: *Vita di Michelangelo*. In: P. D'Ancona/I. Cardelli (Hg.): *Michelangelo. Architettura – Pittura – Scultura*. La Spezia 1989, S. 253). Auch Benedetto Varchi betont in seiner Deutung von Michelangelos berühmtem Sonett *Non ha l'ottimo artista* dessen neuplatonische Liebeskonzeption, aber auch, anspielungsreich («chi maggiormente il conosceva»), Cavalieris Liebenswürdigkeit: «Tommaso Cavalieri giovane Romano nobilissimo, nel quale io conobbi già in Roma (oltre l'incomparabile bellezza del corpo) tanta leggiadria di costumi, & così eccellente ingegno, et graziosa maniera, che ben meritò, & merita ancora, che più l'amasse chi maggiormente il conosceva.» (Varchi, *Due lezioni ...*, digitalisierte Manuskript-Edition [<http://www.archive.org/details/dvelezzionidimbeO0var>], S. 47).

**22** Die neuplatonische Männerfreundschaft als Deckdiskurs für homoerotische Lyrik zu verwenden, ist durchaus zeittypisch, vgl. dazu etwa Michael Gassenmeier: «TWO LOVES I have, of comfort and despair». Homo- und heterosexuelle Passion in Shakespeares Sonetten. In: Theo Stemmler (Hg.): *Homoerotische Lyrik*. Tübingen: Narr 1992, S. 129–174, bes. S. 145. Vgl. zur Praxis der Homosexualität im Florenz der Renaissance Michael Rocke: *Forbidden Friendships*.

solchen Begehrens entkräften wollen, auf Michelangelos neuplatonischer Orthodoxie.<sup>23</sup>

Wer dagegen an der durchweg ‹keuschen› Intention der Gedichte an Cavaliere zweifelt, muss berücksichtigen, dass das weibliche Du der *Rime* – hinter dem man oft ebenfalls eine ‹reale› Adressatin, nämlich die von Michelangelo als Seelenfreundin verehrte Vittoria Colonna ausmachen kann – vom lyrischen Ich der *Rime* genauso zu einem quasi-göttlichen Wesen hochstilisiert wird wie auch das männliche Du.<sup>24</sup> Daraus lässt sich wiederum schließen, dass die neuplatonische Seh- und Liebestheorie für Michelangelo mehr bedeutet als nur eine bequeme Legitimation.

Blicken wir nun auf die Texte. Neuplatonisch-konventionell mutet Gedicht 165 an:<sup>25</sup>

Se 'l comodo degli occhi alcun costringe  
con l'uso, parte insieme  
la ragion perde, e teme;  
ché più s'inganna quel c'a sé più crede:  
onde nel cor dipinge  
per bello quel c'a picciol beltà cede.  
Ben vi fo, donna, fede  
che 'l comodo né l'uso non m'ha preso,  
sì di raro e' mie veggion gli occhi vostri  
circonscritti ov'a pena il desir vola.  
Un punto sol m'ha acceso,  
né più vi vidi c'una volta sola.

---

*Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford: University Press 1996; zum visuellen Code homoerotischen Begehrens in der Renaissance Ulrich Pfisterer: *Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*. In: Sibylle Appuhn-Radtke/Esther P. Wipfler (Hg.): *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2006, S. 239–259.

**23** Ganz im Sinne einer neuplatonischen Deutung von Michelangelos Lyrik argumentiert etwa Joseph Francese: *On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry*. In: *Modern Language Notes* 117, 1 (2002), S. 17–47. Seiner kritischen Diskussion jener Forschungen, die ihren Spekulationen um Michelangelos Homoerotik psychoanalytische Deutungsmuster zugrundelegen, ist sicher zuzustimmen. Insgesamt glättet Francese jedoch die Ambivalenzen von Michelangelos homoerotischer Lyrik zu sehr.

**24** Diese Unbestimmtheit des lyrischen Du hat wiederum dazu geführt, dass unter den Kommentatoren bisweilen durchaus Uneinigkeit über die ‹Identität› des hinter dem lyrischen Du vermuteten empirischen Du (Cavaliere oder Colonna?) herrscht.

**25** Vgl. etwa Michelangelo Buonarroti: *Rime*. Hg. von Paolo Zaja. Milano: BUR 2010 (Classici), Gedicht 80, S. 200 f. Die Gedichte Michelangelos werden nach dieser Ausgabe zitiert, die sich eng an die Edition Matteo Residoris anlehnt. Für die Kommentare zu den Gedichten wurde daneben die Ausgabe Michelangelo Buonarroti: *Rime*. Hg. von Stella Fanelli, Milano: Garzanti 2006 (I Grandi Libri) herangezogen.

(Wen die bequeme Gewohnheit der Augen  
 bezwingt, der kann zugleich  
 den Verstand verlieren, und darum fürchten,  
 denn desto mehr täuscht sich, wer sich selbst am meisten glaubt:  
 so dass er in sein Herz das schön  
 malt, was kleiner Schönheit weicht.  
 Euch kann ich, Frau, wohl versichern,  
 dass weder Bequemlichkeit noch Gewohnheit mich bestachen,  
 so selten sehen meine Eure Augen,  
 verbannt, wohin kaum sich das Begehren wagt.  
 Ein Punkt nur hat mich entflammt  
 und ich habe Euch nicht öfter gesehen als ein einziges Mal.<sup>26</sup>)

Es spricht zunächst von dem schlecht Liebenden, der dem gewohnheitsmäßigen, süchtigen Betrachten der Geliebten («*commodo degli occhi*») verfallen ist. Dieser gibt einen Teil seines Verstandes auf, er erliegt einer Illusion und malt sich in seinem Herzen das schön, was in der Wirklichkeit einer noch geringeren Schönheit weichen müsste. Bei Ficino heißt es von diesen Liebenden: «Denn im Laufe der Zeit sehen sie den Gegenstand ihrer Liebe nicht in ihrer wirklichen Gestalt, wie ihn die Sinne wahrnehmen, sondern in dem von ihrer Seele der eigenen Idee entsprechend umgestalteten Bilde, welches schöner, als der betreffende Körper ist. Sie tragen dann Verlangen, den Körper, von dem dieses Bild stammt, immerfort anzuschauen.»<sup>27</sup> Ficanos Tadel folgend beteuert das Ich, den körperlichen Anblick der «*donna*» kaum je («*a pena*») aufzusuchen: Gesehen hat es die Frau nur einmal, im magischen Augenblick des «*inamoramento*». Mit «*un punto sol*» zitiert Michelangelo unüberhörbar Dantes überirdische Visionen in *Paradiso* 30 und 33: Mehr braucht es wohl nicht, um die himmlische Natur dieser Liebe zu beteuern.

Ein Gedichtfragment von 1529<sup>28</sup> (*Rime* 44) scheint diese Aussage zu bekräftigen:

Mentre ch'alla beltà ch'io vidi in prima,  
 appresso l'alma, che per gli occhi vede,  
 l'immagin dentro cresce, e quella cede  
 quasi vilmente e senza alcuna stima.

(Während ich der Schönheit, die ich zuerst sah,  
 meine Seele näherte, die durch die Augen sieht,

<sup>26</sup> Alle Gedichtübersetzungen sind von Vf.

<sup>27</sup> «*Nam procedente tempore amatum non in mera eius imagine per sensus accepta perspiciunt sed in simulacro iam ab anima ad idee sue similitudinem reformato, quod ipso corpore pulchrius est, intuentur.*» (Ficino: *Über die Liebe*, S. 204 f.)

<sup>28</sup> So Zaja in Michelangelo Buonarroti: *Rime*, S. 125.

wächst innen das Bild und jene/jenes (die Seele / das äußere Bild) gibt nach  
 beinahe kraftlos und ohne jede Unterscheidung / ohne jeden Wert.)

Das Ich betrachtet die äußere Schönheit, die es als erste sah, mit den Augen der Seele, woraufhin das innere Bild wächst und das äußere «vilmente» der Schönheit des inneren Bildes weichen muss. Allerdings könnte man das «quella» auch auf die Seele beziehen: dann wäre es diese, die widerstands- und vernunftlos («alcuna stima») der äußeren Schönheit nachgibt.<sup>29</sup> Solche Zweideutigkeiten finden sich in Michelangelos Gedichten eben auch: noch deutlicher in zwei Madrigalen, vermutlich 1542 verfasst und vermutlich an Tommaso Cavalieri gerichtet,<sup>30</sup> die Variationen auf ein Thema sind: Das lyrische Ich fühlt den Tod herannahen und möchte sich von der Liebe lossagen, doch seine Reue ist nur ein Moment, der der Gewohnheit mehrerer Jahre entgegengesetzt wird. Hier wird die Relation <einzigartiger Moment des wahren Sehens> versus <gewohnheitsmäßige concupiscentia oculorum> also ganz anders gestaltet. Das Ich bekennt sich zur schlechten Angewohnheit, in beiden Texten als «l'uso di molt'anni» bezeichnet, gegen die der augenblickliche Reuemoment («un dì»; «un'or») nicht ankommt. Obwohl der Anblick des Du als göttlich bezeichnet wird («il tuo volto divino»), verführt er das Ich zu einem übermäßigen, sinnlichen Schauen: Seine Augen werden nicht umsonst als «ghiotti» bezeichnet und evozieren somit eine niedrige, rein körperliche Gier.

Verstärkt wird dieser Eindruck einer durchaus ambivalenten Gestaltung des Augenblicks noch durch Sonett 72, das mit dem Wunsch schließt, die Zeit möge angehalten werden, damit der Liebende seinen «dolce signore» in den Armen halten könne:

O felice quel dì, se questo è certo!  
 Fermisi in un momento il tempo e l'ore,  
 il giorno e 'l sol ne la sua antica traccia;  
  
 acciò ch'i' abbi, e non già per mio merto,  
 il desiato mie dolce signore  
 per sempre nell'indegne e pronte braccia.

<sup>29</sup> Die Interpretationen zu dieser Stelle sind in der Tat kontrovers, vgl. dazu Zaja (Michelangelo Buonarroti: *Rime* [2010], S. 127) und Fanelli (Michelangelo Buonarroti: *Rime* [2006], S. 117. Residori, der die zweite Möglichkeit favorisiert, führt einen Passus Cavalcantis an: «L'anima mia vilmente sbigottita / de la battaglia ch'ell'ave dal core» (zit. nach der Ausgabe von Fanelli, S. 117).

<sup>30</sup> In Zajas Edition, die der Girardis folgt, sind dies die *Rime* 130 und 131 («Non è senza periglio ...», «Sotto duo belle ciglia ...»). Dazu Michelangelo Buonarroti: *Rime* [2010], S. 291 f., Michelangelo Buonarroti: *Rime* [2006], S. 31 ff.

(O glücklicher Tag, wenn dies gewiss ist!  
 Dann sollen Zeit und Stunden in einem Moment verharren,  
 Tag und Sonne auf der gewohnten Bahn stehen bleiben;

so dass ich, nicht etwa durch mein Verdienst,  
 meinen begehrten, süßen Herrn,  
 für immer in meinen bereiten, unwürdigen Armen empfangen.)

Guglielmo Gorni zufolge bezieht Michelangelo die Vorstellung der in ihrem Laufe angehaltenen Gestirne aus einer alttestamentarischen Episode, wo das Anhalten der Zeit in Zusammenhang mit der Offenbarung Gottes steht.<sup>31</sup> Die herbeigesehnte Anwesenheit des Geliebten käme so einer göttlichen Epiphanie gleich. Zugleich erinnern die Verse stark an die sechste Strophe in Petrarca's Sextine 22, in der ein unzweideutiges Begehren nach physischer Vereinigung mit der Geliebten geäußert wird.<sup>32</sup>

Die Beispiele haben gezeigt, dass Michelangelo den Augenblick sowohl als Zeitpunkt, als auch als Augen-Blick auffasst. Seine Gestaltung des Augenblicks scheint dabei von zwei konkurrierenden Modellen geprägt: dem neuplatonischen, das das einmalige, unvermittelte Schauen als epiphanischen Moment dem gewohnheitsmäßigen, sinnlichen Betrachten entgegengesetzt, und dem petrarkischen, in dem die Spiritualisierungstendenzen durch punktuelle Rückfälle in ein sinnliches Begehren durchbrochen werden.

### 2.3 Die Materialisierung des inneren Bildes in *Rime* 54

Eine dezidiert ungewöhnliche Gestaltung des Augen-Blicks findet sich in Michelangelos *Rime* 54 – ein eher früher Text, geschrieben zu Beginn der 1530er Jahre, dem die Forschung bisher noch kaum Beachtung geschenkt hat.<sup>33</sup> Formal erinnert dieses aus dreizehn Strophen bestehende Langgedicht, wie Zaja

---

**31** Vgl. den Kommentar zu den Versen 10–11 bei Zaja (Michelangelo Buonarroti: *Rime* [2010], S. 188). Im Buch *Josua* (10,12–14) wird von der Manifestation Gottes erzählt, der Josuas Bitte erhört und Sonne und Mond anhält, damit das Volk Israel an seinen Feinden Rache nehmen kann.

**32** Darauf weist schon Residori hin: «Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba; / et non se trasformasse in verde selva / per uscirmi di braccia, come il giorno / ch'Apollo la seguia qua giù per terra.» (*RVF*, S. 87).

**33** Hub fasst das Gedicht in dem erwähnten Aufsatz (Berthold Hub: *Material Gazes*, S. 114 f.) als Beleg für orthodox neuplatonisches Gedankengut bei Michelangelo auf.

anmerkt, an die volkstümliche Liebeslyrik des Quattrocento.<sup>34</sup> Ich würde noch weiter gehen und das Gedicht in den Kontext jener burlesken Lyrik stellen, wie sie von Künstlern und Literaten wie Pietro Aretino, Bronzino und Benedetto Varchi gepflegt wurde, die wie Michelangelo der Accademia Fiorentina angehörten.<sup>35</sup> Wie Deborah Parker anhand der burlesken Lyrik Bronzinos gezeigt hat, gaben diese Gedichte in der Regel vor, einfache Alltagsgegenstände zu rühmen, die jedoch, einem extrem codierten Sprachgebrauch folgend, auf Sexuelles verwiesen.<sup>36</sup> Unter den sexuellen Praktiken, die die Gedichte thematisieren, werden vor allem homosexuelle Praktiken genannt.<sup>37</sup> Michelangelos Gedicht 54 kann nicht unmittelbar der von Parker beschriebenen Lyrik zugeordnet werden, weil es nicht mit doppeldeutig auszulegenden Termini arbeitet, sondern mit der Transposition neuplatonischen Gedankenguts in eine antisublime, sexuell konnotierte Bildlichkeit. Man sollte also eher von einer Kontamination eines petrarkistisch-neuplatonischen mit einem burlesken Diskurs sprechen. Doch blicken wir zunächst auf den Text:

Io crederrei, se tu fussi di sasso,  
 amarti con tal fede, ch'i' potrei  
 farti meco venir più che di passo;  
 se fussi morto, parlar ti farei,  
 5 se fussi in ciel, ti tirerei a basso  
 co' pianti, co' sospir, co' prieghi miei.  
 Sendo vivo e di carne, e qui tra'nnoi,  
 chi t'ama e serve che de' creder poi?

(Ich würde glauben, wärst du auch aus Stein,  
 dann liebt' ich dich mit solcher Zuversicht,  
 dass du zu mir gelaufen kämst;  
 wärst du tot, so brächt' ich dich zum Sprechen,  
 wärst du im Himmel, zög' ich dich herunter  
 durch mein Weinen, meine Seufzer, meine Bitten.  
 Du aber bist lebendig und aus Fleisch, hier unter uns,  
 was darf dann glauben, der dich liebt, dir dient?)

**34** Vgl. Michelangelo Buonarroti: *Rime* (2010), S. 142. Girardi und Frey datieren den Text um 1531/1532. Der Text ist als Autograph erhalten (vgl. Carl Frey: *Die Dichtungen*, S. 321–323). Frey zufolge könnte das Gedicht, auf dem sich an einer Stelle die Worte «a i bastiano» finden, Sebastiano del Piombo gewidmet sein (ebda., S. 323).

**35** Vgl. Deborah Parker: *Bronzino: Renaissance Painter as a Poet*. Cambridge: Cambridge UP 2000, S. 17.

**36** Ebda., S. 20. Als Beispiele nennt Parker u. a. Bronzinos Gedichte *Del pennello*, *La padella*, *Della cipolla*.

**37** Ebda., S. 29, S. 35–39.

Um das männliche Du der Macht seiner Liebe zu versichern, bietet das Ich sämtliche Topoi auf, die üblicherweise – in den entsprechenden Traktaten der Renaissance – die Macht der Kunst zelebrieren: Wäre der Geliebte aus Stein, so würde es ihn – gleich Pygmalion – zum Leben erwecken und so verliebt machen, dass er ihm nachliefe; wäre er tot, würde es ihm dennoch eine Stimme verleihen, wäre er im Himmel, würde es ihn durch seine Tränen nach unten ziehen. Es geht hier also auch darum, was die Kunst beziehungsweise die Imagination mit dem Du anstellen kann, vielmehr: könnte, wenn das Du gefügige Materie wäre. Dieses Du aber lebt, es ist real («qui tra noi»), das Ich braucht es nicht zum Leben zu erwecken – worauf kann es dann hoffen? Die Ironie, mit der Michelangelo hier die übersteigerten Topoi des petrarkistischen Liebesdienstes am Widerstand der Realität scheitern lässt, ist unüberhörbar. Dennoch glaubt das Ich, Anlass zur Hoffnung zu haben:

I' non posso altro far che seguitarti,  
 10 e della grande impresa non mi pento.  
 Tu non se' fatta com'un uom da sarti,  
 che si muove di fuor, si muove drento;  
 e se dalla ragion tu non ti parti,  
 spero c'un dì tu mi fara' contento:  
 15 ché 'l morso il ben servir togli' a' serpenti,  
 come l'agresto quand'allega i denti.

(Ich kann nicht anders, als dir folgen,  
 bereue nicht mein großes Unternehmen.  
 Du bist nicht so wie eine Schneiderpuppe,  
 die man bewegt von außen und von innen,  
 und bleibst du weiter bei Verstand,  
 erhörst du mich, das hoff' ich, eines Tags:  
 denn guter Liebesdienst nimmt Schlangen auch ihr Gift  
 wie saurer Traubensaft, wenn er die Zähne bindet.)

Bemerkenswert ist, dass das Du nunmehr als Frau auftritt («fatta»). Eine spezifisch weibliche Identität wird ihm allerdings nur noch in Strophe 6, 7 und 12 zugeschrieben, in den übrigen der dreizehn Strophen bleibt das geliebte Wesen geschlechtsneutral.<sup>38</sup> Da das Du keine «Schneiderpuppe» ist («uom da sarti»), die sich beliebig bewegen lässt – was wohl bedeutet, dass das Du seinen eigenen Kopf hat –, kann das Ich hoffen, dass das Du sich vernünftig («ragion») zeigen und das Ich eines Tages erhören möge. Vielleicht wird sich das Du einmal durch die Liebesdienste («ben servir») des Ich erweichen lassen

<sup>38</sup> In späteren Gedichten hat Michelangelo, wie schon erwähnt, bisweilen das ursprünglich männliche durch ein weibliches Du ersetzt.

und so sein Schlangengift verlieren, wie auch der Mund beim Trinken saurer Flüssigkeit seine Bißkraft verliert. Dieser Vergleich ist nicht nur in sich inkongruent (das «ben servir» wird dem «agresto» gleichgesetzt), er widerspricht auch ganz eklatant der Vorstellungswelt des petrarkistischen Liebesdienstes, der hier mit «ben servir» noch einmal aufgerufen wird. Der petrarkistischen Sprache näher ist die folgende Strophe mit ihren Abstrakta und Antithesen; in den fragmentarischen Strophen 4 und 5 – die Michelangelo vermutlich später vervollständigen wollte – werden dagegen körperliche Prozesse des Aufnehmens und Ausscheidens von Substanzen evoziert («come suole il mangiar far al digiuno», V. 36; «com'altri il ventre di votar si muore», V. 39). Deren derbe Komik entspricht dem erwähnten Vorbild der burlesken Dichtung; interessant ist, dass sich hier eine für das gesamte Gedicht zentrale Vorstellung ankündigt, nämlich die Vorstellung, mit dem Du bzw. mit der Liebe zum Du ‹bis zum Platzen› gefüllt zu sein. Betrachten wir dazu die Strophe 8:

I' sento in me non so che grand'amore,  
 che quasi arrivare' 'nsino alle stelle;  
 e quando alcuna volta il vo' trar fore,  
 60 non ho buco sì grande nella pelle  
 che nol faccia, a uscirne, assa' minore  
 parere, e le mie cose assai men belle:  
 c'amore o forza el dirne è grazia sola;  
 e men ne dice chi più alto vola.

(Ich fühle in mir eine unbeschreiblich große Liebe,  
 dass ich fast bis zu den Sternen reiche,  
 und wenn ich sie hervorziehen will,  
 dann habe ich kein so großes Loch in der Haut,  
 das sie, wenn sie daraus hervorgeht, nicht viel geringer  
 scheinen ließe, und meine Dinge viel weniger schön:  
 denn Liebe oder die Kraft, davon zu sprechen, sind eine Gnade  
 und weniger vermag zu sagen, wer höher fliegt.)

Sie beginnt und endet erhaben, mit einer Liebe, die den Verliebten fast bis zu den Sternen hebt («che quasi arrivare' 'nsino alle stelle»), und die umso weniger versprachlicht werden kann, desto sublimer sie ist («e men ne dice chi più alto vola»). Das Bild, mit dem die Inkommensurabilität dieser Liebe ausgedrückt werden soll, lässt den Leser aber in seiner grotesken Materialität perplex: Wenn er sie «hervorholen» wolle («trar fore»), so der Liebende, dann habe er kein Loch in seiner Haut, das groß genug sei, um sie herauszulassen – seine Liebe erscheine unweigerlich viel kleiner, als sie ist. Erst diese Liebe – erfahren wir in Strophe 9 – hat das Ich dazu gebracht, sich von der Masse abzuheben, erst sie hat ihm zu Bekanntheit verholfen. Die zehnte Strophe be-

tont abermals, und wieder in einer sehr konkreten Weise, wie besessen das Ich vom Du ist:

Tu m'entrasti per gli occhi, ond'io mi spargo,  
 come grappol d'agresto in un'ampolla,  
 75 che doppio 'l collo cresce ov'è più largo;  
 così l'immagin tua, che fuor m'immolla,  
 dentro per gli occhi cresce, ond'io m'allargo  
 come pelle ove gonfia la midolla;  
 entrando in me per sì stretto viaggio,  
 80 che tu mai n'esca ardir creder non aggio.

(Du bist über die Augen in mich eingedrungen, so dass ich ausfließe  
 wie eine Traube, die in eine Flasche gepresst wird;  
 so wächst dein Bild, das mich außen nass macht  
 innen durch die Augen, so dass ich mich ausweite  
 wie Haut, wo das Mark sie spannt,  
 da du über einen so engen Weg in mich eingedrungen bist,  
 wage ich es nicht zu glauben, dass du jemals wieder herauskommen wirst.)

Das Du ist durch die Augen in das Ich eingedrungen und hat sich in ihm ausgebreitet, wie Trauben, die einen engen Flaschenhals passiert haben. Das Bild des Du macht das Ich von außen nass und lässt seine Haut von innen anschwellen, es ist durch eine so kleine Öffnung in das Ich eingedrungen, dass es wohl niemals wieder herauskommen wird. Dass bei diesem Vorgang die Augen des Ich nass werden, kann man schon bei Petrarca nachlesen (*RVF* 3), und bereits bei Giacomo da Lentini wundert sich das lyrische Ich, wie denn eine so große Frau seine kleinen Augen passieren und wie sie in seinem Herzen Platz finden könne: ein oft variiertes Motiv, das auch Ronsard aufgreift.<sup>39</sup> Michelan-

---

39 Or come pote sì gran donna entrare  
 per gli oc[c]hi mei che sì pic[c]ioli sone?  
 e nel mio core come pote stare,  
 che 'nentr'esso la porto là onque i' vone?  
 [Lo] loco là onde entra già non pare,  
 ond'io gran meraviglia me ne dône;  
 ma voglio lei a lumera asomigliare,  
 e gli oc[c]hi mei al vetro ove si póne.  
 Lo foco inchiuso, poi passa difore  
 lo suo lostrore, sanza far rot[t]ura:  
 così per gli oc[c]hi mi pass'a lo core,  
 no la persona, ma la sua figura.  
 Rinovellare mi voglio d'amore,  
 poi porto insegna di tal criatura.

(Giacomo da Lentini, Sonett 22, in: Gianfranco Contini (Hg.), *Poeti del Duecento*, Milano/Napoli: Ricciardi 1960, Bd. 1, S. 76). Vgl. auch, zur Traditionsgeschichte des Topos des ins Herz einge-

gelo aber forciert die körperliche Konkretheit der Beschreibung derart, dass die sexuellen Konnotationen nicht zu übersehen sind.

In seiner handschriftlichen Version des Gedichts hat Michelangelo dieser Strophe eine andere Version beigefügt – sie muss ihn also besonders beschäftigt haben:<sup>40</sup>

Tu m'entri tutto ond'io me tutto spargo  
per gli occhi come grappolo in una ampolla  
che cresce dopo 'l collo ov'è più largo  
poi che t'ho dentro se la mie midolla  
ond'io ricresco e tanto il corpo allargo  
quante del cor l'immagin si satolla  
ne spero esca ond'entrasti del gran petto  
tanto capace e l'occhio tanto stretto

(Du kommst ganz in mich hinein, so dass ich mich ganz ergieße  
durch die Augen, wie Trauben in eine Flasche  
die wachsen, nachdem der Flaschenhals sich weitet  
nachdem ich dich in mir habe, bist du mein Mark  
so dass ich wieder wachse, und den Körper so sehr ausdehne  
wie das Bild sich von meinem Herzen nährt  
und ich hoffe, dass du nicht austrittst, wo du hineinkamst,  
aus der Brust, die so breit ist, und das Auge so eng.)

Wir finden hier abermals das Bild der durch einen Flaschenhals gepressten Trauben und des körperlichen Anschwellens. Im Gegensatz zur früheren Version wird der Prozess des Eindringens als ein gegenwärtiger vorgestellt; zugleich wird die Unauflöslichkeit der phantasmatischen Verschmelzung zwischen Ich und Du jetzt stärker betont. Das Du erfüllt das Ich ganz und gar – falls man «tutto» nicht auf das Ich, sondern auf das Du bezieht, handelt es sich hier übrigens wieder um ein männliches Du. Das Bild des Du füllt das Ich nicht nur aus, es wird zu seinem «Mark», und es bemächtigt sich des Herzens des Ich derart, dass es sich von ihm nährt. Nun ist die Vorstellung der Dame, die das Herz des Liebenden isst, ein weiterer klassischer Liebestopos; ein Topos, der gewöhnlich in der sublimierten Sprache der höfischen (bzw. später der petrarkistischen) Dichtung vorgetragen wird. Die Besonderheit dieses Bildes – wie der gesamten Strophe – aber ist, dass der psychologische Prozess und seine

---

meißelten oder gemalten Bildes der Geliebten Vincent Moleta: «Voi le vedete amor pinto nel viso» (V.N. IXI, 12): Prehistory of a Metaphor». In: V. M. (Hg.): *La gloriosa donna de la mente. A Commentary on the Vita Nuova*. Firenze: Olschki 1994, S. 77–95. Ronsard greift den Topos insbesondere in dem Sonett *Si seulement l'image de la chose ...* auf.

<sup>40</sup> Ich zitiere die Variante nach Carl Frey: *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, S. 321), habe den Text jedoch der heutigen Orthographie angepasst.

metaphorische Veranschaulichung gleichsam auf einer gemeinsamen Ebene der konkreten Körperlichkeit stehen.<sup>41</sup> Das Bild begnügt sich hier nicht damit, im Herzen des Liebenden zu wohnen, vielmehr isst es (« si satolla») dessen Herz auf. Nicht der Liebende nährt sich vom Bild des geliebten Wesens, er wird von ihm besetzt und «aufgegessen».

Dass die Reaktion des Ich auf den Anblick des Du hier zugleich nach dem Muster der neuplatonischen Blick-Theorie gestaltet ist, wird durch die folgende Strophe deutlicher:

Come quand'entra in una palla il vento,  
 che col medesimo fiato l'animella,  
 come l'apre di fuor, la serra drento,  
 così l'immagin del tuo volto bella  
 85 per gli occhi dentro all'alma venir sento;  
 e come gli apre, poi si serra in quella;  
 e come palla pugno al primo balzo,  
 percosso da' tu' occhi al ciel po' m'alzo.

(So wie der Wind, der in einen Ball eindringt,  
 mit demselben Hauch das Ventil von außen öffnet und von innen schließt,  
 so fühle ich das schöne Bild deines Antlitzes  
 über die Augen in die Seele gelangen;  
 und so wie das Bild [meine Augen] erst öffnet, so verschließt es sich dann in der Seele,  
 und wie ein Ball, der nach dem ersten Stoß von einer Faust getroffen wird,  
 erhebe ich mich, von deinen Augen getroffen, zum Himmel.)

Eigentlich ist das Bild von einer unwiderstehlichen Komik: Sobald der Liebende von den Blicken seines Liebesobjekts getroffen wird, fährt er hoch, wie ein Ball, den ein Faustschlag in den Himmel schießt. Und doch ist es nicht zu übersehen, dass Michelangelo zugleich die bekannte, durch Marsilio Ficino vulgarisierte Vorstellung aufruft, derzufolge der schöne Anblick des oder der Geliebten es dem Liebenden ermöglicht, sich zur Kontemplation der wahren, himmlischen Schönheit aufzuschwingen. In der folgenden Strophe sinnt der Liebende darüber nach, dass einer so schönen Frau – hier also explizit eine Frau – das Lob eines Einzigen nicht genüge, um in der letzten Strophe mit einer recht konventionellen Emphasisierung seines Liebesfeuers zu schließen.

Welche Botschaft können wir dem Gedicht nun abgewinnen? Seinen unvollendeten Charakter muss man sicherlich in Rechnung stellen – er kann für

---

**41** So wird das Anschwellen des Ich zugleich auf der buchstäblichen Ebene ausgesagt und durch die Bilder der Trauben und der angeschwollenen Haut veranschaulicht. Die angeschwollene Haut wiederum erscheint einerseits als ein Vergleich für Immaterielles, andererseits weckt sie sexuelle Assoziationen.

die inhaltlichen und stilistischen Inkongruenzen des Gedichts eine wenigstens partielle Erklärung bieten. Dennoch zeichnet sich eine durchgehende Tendenz ab. Die erste Strophe hatte das Problem aufgeworfen, was denn das Ich mit einem Du anfangen könne, das nicht als künstlerische Materie – als Marmorstein, als konventionelle *« donna pietra »*, als stumme Idealfigur eines Abwesenden – zur Verfügung stehe. In den folgenden Strophen wurden durchgängig petrarkistische und neuplatonische Topoi zitiert, jedoch in einer grotesken Bildsprache, die komische Effekte zeitigte oder einen sexuellen Hintersinn nahelegte.<sup>42</sup> Dass es im Gedicht jedoch auch eine durchaus ernsthafte Auseinandersetzung mit der neuplatonischen Blicktheorie gibt, zeigt insbesondere die zehnte Strophe, die Michelangelo immerhin so sehr beschäftigte, dass er nach alternativen Formulierungen und Bildern für das zentrale Seh-Erlebnis suchte. An ihr tritt ein Charakteristikum von Michelangelos Lyrik besonders deutlich zutage: nämlich die Tendenz, Diskordantes (auf Ebene der Aussage oder des Registers) nebeneinander stehen zu lassen.<sup>43</sup>

### 3 Woher kommt die Schönheit? Innere und äußere Bilder

Worin besteht nun die Diskordanz, das irritierende Moment in Strophe 10? Zunächst einmal ist es natürlich die Materialisierung eines imaginativen Prozes-

---

42 Für eine parodistische Materialisierung der Ficino'schen Lehre konnte sich Michelangelo auf Vorbilder wie Luigi Pulci berufen, der um 1473/74 in seinem Sonett 145 die neuplatonische Seelenlehre folgendermaßen parodierte: « Costor, che fan sì gran disputazione / dell'anima, ond'ell'entri o ond'ell'esca, / o come il nocciolo si stia nella pesca, / hanno studiato in su n'un gran mellone. » Und vielleicht hat auch der Einfluss seines Mentors Angelo Poliziano zu einer kritischen Perspektive Michelangelos auf Ficinios Philosophie beigetragen. Zu Pulcis und Polizianos Widerstand gegen Ficino sowie Pulcis Sonett vgl. Huss: *Lorenzo de' Medicis*, S. 69–76.

43 Dies hat überzeugend die bereits erwähnte Arbeit von Campeggiani gezeigt. Es ist überdies, wie bereits Glauco Cambon (Glauco Cambon: *Michelangelo's Poetry. Fury of Form*. Princeton: University Press 1985, S. 30 f.) anhand eines Vergleichs von *Rime* 97 und 20 gezeigt hat, für Michelangelo durchaus nicht unüblich, ein- und dasselbe Bild einmal in einem « hohen », einmal in einem erotisch-derben Kontext einzusetzen. Vgl. die beiden Variationen auf die « brennende » Liebe des Ich: « Al cor di zolfo a la carne di stoppa (...) / non è gran meraviglia, in un baleno / arder (...) » (Michelangelo Buonarroti: *Rime* [2010], S. 97, V. 1–8); « Quand'io ti veggio, in su ciascuna poppa / mi paion duo cocomer in un sacco, / ond'io m'accendo tutto come stoppa »; ebda., S. 86 (*Rime* 20, V. 17–19). Zum Verhältnis von « Komik » und « Ernst » in Michelangelos burlesken lyrischen « Selbstporträts » vgl. Antonio Cornaro, der zu Recht auf die entsprechende Tradition verweist (Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo. In: Aldo Gallo/Maria Piccinini/Massimiliano Rossi (Hg.): *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*.

ses. Von einem quasi-materiellen Wachsen des inneren Bildes war bereits in dem zitierten Fragment 44 die Rede.

Das Ich stellte einen Vergleich zwischen einem äußeren und einem inneren Bild an, wobei es aber durchaus unklar war, ob der Schluss (« e quella cede / quasi vilmente e senza alcuna stima ») bedeuten sollte, dass das äußere Bild vor der größeren Schönheit des inneren Bildes weichen müsse, oder vielmehr, dass die Seele (« quella »), jeder Urteilskraft beraubt, dem Zauber des äußeren Bildes erliege. Dabei gehört das Fragment 44 einer Gruppe von vier Gedichten an (41–44), von denen auch Gedicht 42 die Konkurrenz zwischen dem inneren und dem äußeren Bild problematisiert.<sup>44</sup> Tatsächlich beginnt dieses mit der Frage:

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi miei  
veggono 'l ver della beltà ch'aspiro,  
o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,  
veggo scolpito el viso di costei.

(Sag' mit mir, bitte, Amor, ob meine Augen  
das Wahre der Schönheit sehen, nach der ich strebe,  
oder ob ich sie in mir trage, wenn ich, wohin ich auch blicke,  
ihr Antlitz gemeißelt sehe.)

Das Ich fragt sich hier, ob die mit dem äußeren Auge gesehene Geliebte (« costei ») auch die (im neuplatonischen Sinn) wahre Schönheit darstelle, oder ob sich das wahre Bild der Schönheit in seinem Inneren befinde und von dort aus auf die Außenwelt projiziert werde. Letzteres Motiv verweist natürlich auf Petrarca (insbesondere RVF 96 und 127). Es geht also um das Dilemma, ob sich wahre Schönheit als Abglanz eines äußeren Objektes manifestieren könne, oder ob die Möglichkeit, die wahre Schönheit zu schauen, immer nur durch ein dem Liebenden bereits innewohnendes Urbild der Schönheit gegeben sei. Letztlich stellt sich Michelangelo – und dies scheint keiner der Kommentatoren bemerkt zu haben – das Subjekt-Objekt-Problem: Gibt es eine Schönheit, die

---

Firenze: Olschki 2007, S. 117–136, sowie Antonio Cornaro: Michelangelo, il comico e la malinconia. In: A. C.: *La regola e la licenza. Studi sulla satira e la poesia burlesca fra Cinque e Seicento*. Manziana 1999, S. 115–133).

**44** Ida Campeggiani sucht anhand der Varianten nachzuweisen, dass Michelangelo hier anfangs eine von der neuplatonischen Doktrin abweichende Version des « innamoramento » durch die Augen gewagt hat, die womöglich sogar eine Aufwertung der Bildhauerei impliziert, und dass er diese Abweichungen durch nachträgliche Korrekturen wieder abgeschwächt hat. Ihre Argumentation will mir an dieser Stelle nicht ganz einleuchten, wichtig ist aber die von Campeggiani auch für *Rime* 112 betonte Spannung zwischen innerem und äußerem Bild (vgl. Ida Campeggiani: *Le varianti*, S. 32–41).

den äußeren Objekten innewohnt, oder ist Schönheit immer die Projektion einer dem Subjekt innewohnenden Idee auf die Außenwelt? Die Varianten zu Strophe 2 und 4 bestätigen diese Interpretation:<sup>45</sup>

- |      |                                      |                                       |
|------|--------------------------------------|---------------------------------------|
| V. 2 | veggono 'l ver della beltà ch'aspiro | vien la beltà di fuor come 'l martiro |
| V. 4 | veggio scolpito e viso di costei     | veggio più bello el viso di costei    |

So wird durch die Variante zu Strophe 2 noch deutlich, dass es um eine von außen kommende Schönheit geht, während die Variante zu Strophe 4 zeigt, dass das Motiv der in die Außenwelt projizierten Schönheit wohl nicht primär auf Petrarca, sondern auf Ficino verweist. Bereits «sculpito» erinnert an Ficanos These, dass der Liebende in seinem Inneren das Bild des Geliebten schöner mache und dem Urbild der Schönheit angleiche («sculptit in animo»); die Variante bestätigt, dass es hier tatsächlich um ein Schöner-Machen geht. Im Licht dieses Dilemmas – das in Gedicht 42 letztlich ganz orthodox aufgelöst wird – zeigt sich der subversive Gehalt von *Rime* 54, Strophe 10 deutlicher.

Michelangelo kontaminiert hier die eingangs skizzierte neuplatonische Theorie der «guten» Liebe beziehungsweise des «guten» Sehens (das Bild des geliebten Wesens wird in der Seele veredelt) mit dem «schlechten» Sehen, in dem nicht der Liebende das innere Bild gestaltet, sondern von diesem besetzt oder gar – achtet man auf die sexuellen Untertöne – auf recht gewaltsame Art befruchtet wird. Damit rückt aber genau die Frage ins Zentrum, die bereits in *Rime* 42 anklang: nämlich die Frage, was passiert, wenn die imaginative Tätigkeit, wie sie von Ficino der guten Liebe nachgesagt wird, nicht von einem dem Liebenden von Geburt an innewohnenden Urbild determiniert wird, sondern von einem von außen herkommenden Abbild. Im Gegensatz zu Ficanos Liebenden, der das innere Bild imaginär gestaltet, ist Michelangelos Liebender also das passive Opfer eines schmerzhaften, gewaltsamen Seh-Prozesses. Diese Passivität des Liebenden kehrt auch wieder in einem späteren Gedicht, das jedoch ein dezidiert hohes Register wählt. Das Gedicht 153 der *Rime* stammt aus jener Schaffensphase, die für die lyrische Produktion des Künstlers als die bedeutendste gilt. Es ist vermutlich zwischen 1536 und 1542 entstanden und der adligen Dichterin Vittoria Colonna gewidmet, zu der Michelangelo eine intensive spirituelle Freundschaft unterhielt:

Non pur d'argento o d'oro  
vinto dal foco esser po' piena aspetta,  
vota d'opra prefetta,

---

<sup>45</sup> Die Varianten werden hier zitiert nach Ida Campeggiani, *Le varianti*, S. 35.

- la forma, che sol fratta il tragge fora;  
 5 tal io, col foco ancora  
 d'amor dentro ristoro  
 il desir voto di beltà infinita,  
 di coste' ch'i' adoro,  
 anima e cor della mie fragil vita.  
 10 Alta donna e gradita  
 in me discende per sì brevi spazi,  
 c'a trarla fuor convien mi rompa e strazi.

Nicht nur die Form wartet gefüllt zu werden,  
 mit vom Feuer besiegt Gold und Silber,  
 leer des vollkommenen Kunstwerks harrend,  
 das erst wenn sie zerbrochen, sie enthüllt;  
 auch ich schüre mit dem Liebesfeuer,  
 das in mir ist,  
 das unerfüllte Verlangen nach unendlich Schöнем,  
 nach jener, die ich anbetete,  
 Seele und Herz meines zerbrechlichen Lebens.  
 Die hohe und begehrte Herrin  
 kommt durch so enge Wege in mich herab,  
 dass ich zerbrechen muss, um sie zu entlassen.

Typisch für die Vittoria Colonna-Gedichte ist, dass die Liebe zwischen Ich und Du als ein künstlerischer Prozess vorgestellt wird. Das Bild, das hier zur Veranschaulichung solcher Liebes-Kunst gewählt wurde, stammt aus der Metallgießerei. Der Vergleich, der sich unter der komplexen Syntax dieses Madrigals verbirgt, ist folgender: Das Ich ist wie eine leere Form, die darauf wartet, mit dem edlen Metall des Du angefüllt zu werden. Dieses soll unter seiner Liebe schmelzen und durch die engen Öffnungen – die schmalen Kanäle, durch die das Metall in die Hohlform geleitet wird<sup>46</sup> beziehungsweise die Augen – in es herabkommen. Als vollkommenes Kunstwerk kann das Du erst freigesetzt werden, wenn das Ich, seine Gußform, zerbricht.

Vergleichen wir das vorliegende Madrigal mit dem Gedicht 54, so zeigt sich, dass Michelangelo einige Schlüsselwörter und Vorstellungen aus jenem hier wiederaufgenommen hat:

- |   |  |
|---|--|
| 54  | 153  |
| e quando alcuna volta il vo' trar fore, (V. 59) | la forma, che sol fratta il tragge fora;   |
| entrando in me per sì stretto viaggio,          | in me discende per sì brevi spazi,         |
| che tu mai n'esca ardir creder non aggio.       | c'a trarla fuor convien mi rompa e strazi. |
| (V. 79 f.)                                      |  |

46 Für diesen Hinweis danke ich Hans Aurenhammer.

So war dort die Rede von der großen Liebe des Ich, die, sobald es sie hervorziehen wollte, durch keine Körperöffnung passte; hier von der Notwendigkeit, die äußere Form zu zerbrechen, um das Gußwerk hervorzuziehen. Ferner von den kleinen Öffnungen, durch die das Du in das Ich eindringt, so dass es unmöglich scheint, es wieder herauszubekommen – es sei denn, man bräche das Ich entzwei.<sup>47</sup> Vor allem aber findet sich hier abermals das Motiv des geliebten Bildes, das durch die Augen in den Liebenden eindringt und ihn besetzt. Wurde dieser Prozess im früheren Gedicht anhand einer recht derben Bildlichkeit dargestellt, so wird er hier als eine positive, kreative Erfüllung des Ich anvisiert.

Der Liebende macht sich aus dem Bild der Geliebten ein Kunstwerk, und er geht – als aufnehmende Form dieses Werks – mit diesem Bild schwanger.<sup>48</sup> Dies erscheint noch deutlicher, wenn man beachtet, dass der Text auch eine subtile mythologische Anspielung enthält. Das Du, das in Gestalt flüssigen Goldes in das Ich herabkommt, nimmt die Rolle Jupiters ein, der als Goldregen Danae befruchtet. Die Befruchtung des Ich durch das Bild des Du erscheint so als eine künstlerische Schwangerschaft, die mit einem schmerzhaften Gebärvorgang («mi rompa e strazi») ihre Vollendung findet.<sup>49</sup> Diese Bildlichkeit könnte man nun als einen ganz orthodoxen Rekurs auf Ficinós Metapher von der Schwangerschaft der Seele deuten.<sup>50</sup> Doch es gibt einen entscheidenden Unterschied. Bei Ficino sind die Urbilder («formas») der Dinge die Samen («semina»), welche die Seele dazu anregen, das Schöne zu begehren und hervorzubringen. Bei Michelangelo dagegen kommt das befruchtende Element von außen: Es ist das Bild der Geliebten, das hier zugleich als Material des Kunstwerks und als befruchtender «Same» des Kunstprozesses fungiert. In *Rime* 54 und 153 wird die Schau der Schönheit also nicht durch ein inneres Urbild gestiftet. Der Liebende ist, für sich genommen, eine leere Form, seine Seele ist ein weißes Blatt Papier, auf das erst die Liebes-Künstlerin etwas einzeichnen

---

**47** In einer Variante des letzten Verses findet sich statt «rompa» «m'ancida» (Carl Frey: *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, S. 437); das Zerbrechen des Ich steigert sich also zu seinem Tod.

**48** Wobei es allerdings sein Liebesfeuer ist, dass das Du zum Schmelzen bringt. Insgesamt zeigen Michelangelos Gedichte um die Liebes-Kunst, dass Michelangelo die Liebe (und die Kunst) als ein Zusammenwirken mehrerer Faktoren begreift. Darin liegt der Unterschied gegenüber der petrarkistischen Liebeskonzeption, in der die Geliebte stets nur als künstlerisch zu formendes Material erschien.

**49** Eine Anspielung auf den Geburtsvorgang findet sich auch, wie Cambon gezeigt hat, in den Gedichten *Rime* 152 und 236: Hier wird die Frau als Geburtshelferin vorgestellt, die dem Ich zu einer spirituellen Wiedergeburt verhelfen soll (Glauco Cambon: *Michelangelo's Poetry*, S. 81 f.).

**50** Ficino: *Über die Liebe*, S. 260 f.

kann, wie es die Schlussverse dieses vermutlich abermals Colonna gewidmeten Madrigals (*Rime* 111) besagen:<sup>51</sup>

Disegna in me di fuora,  
com'io fo in pietra od in candido foglio,  
che nulla ha dentro, e èvvi ciò ch'io voglio.

(Male von außen in mir,  
wie ich es auf Stein oder auf einem weißen Blatt tue,  
die nichts in sich haben, und es ist dort das, was ich will.)

Auch hier wird betont, dass die gnadenvolle Wirkung des Du (es ist die Rede von ›grazia‹) von außen kommt («di fuora»); zugleich mit der Auffassung, dass das Ich für sich genommen ›leer‹ ist, deutet sich auch das künstlerische Konzept einer *creatio ex nihilo* an. Das künstlerische Substrat enthält für sich genommen nichts, ihm wohnt kein ›concetto‹ inne, das der Künstler nur noch aus dem Marmorblock befreien muss. Michelangelos vielkommentierte Verse aus *Rime* 151 besagen (wie ich glaube) vielmehr, dass ein guter Künstler keinen noch so komplexen Entwurf ersinnen kann, der nicht mittels eines einzigen Marmorblocks realisiert werden könne:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio [...]

(Nicht ein Konzept besitzt der beste Künstler,  
das nicht ein Marmorblock allein in sich umgrenzte  
mit seinem Übermaß [...])

Der Entwurf des «ottimo artista», mit dem wohl eher Gott gemeint ist, als ein ausgezeichnete menschlicher Künstler, ist hier also keineswegs neuplatonisch bereits im Marmor angelegt; der Marmor enthält allenfalls (wie bereits Varchi anmerkte) das Potenzial zur Realisierung des Kunstwerks. In allen zitierten Gedichten geht es jedoch nicht um die Realisierung eines materiellen Kunstwerks, sondern um die veredelnd-formende Wirkung, die das Du auf das Ich ausübt oder ausüben soll.<sup>52</sup> Nicht umsonst gebraucht Michelangelo in *Rime* 153

<sup>51</sup> Michaelangelo Buonarroti, *Rime* (2010), 111, S. 262, V. 11–13.

<sup>52</sup> Matteo Residori (Matteo Residori: Autoportrait de l'artiste en «feuille blanche»: L'art comme métaphore dans les poèmes de Michel-Ange. In: *Chroniques italiennes*, Série web 6, 4 (2004), S. 1–21) hat Michelangelos lyrischen Rekurs auf bildkünstlerische Techniken katalogisiert und analysiert. Ich füge seiner Bestandsaufnahme die Gedichte 239, 240 und 242 hinzu. Unter Michelangelos rund 300 Gedichten finden sich somit 15, in denen künstlerische Techniken (Skulptur, Malerei, Metallgießerei, Kalkbereitung) evoziert werden. Stets dienen diese Techniken als Vergleich, die innere Zustände oder Prozesse veranschaulichen sollen; in der Regel geht es dabei um die Liebeskunst, die dem Liebenden zu einer inneren Veredelung verhelfen

einen Vergleich aus der Metallgießerei, die ihm als Bildhauer doch eher fremd war. In der aktiven Wirkung des Du und der Passivität, mit der der Liebende diese erleidet, liegt nun auch der entscheidende Unterschied zum ficinianschen, aber auch zum petrarkischen Liebeskonzept. Zwar erliegt auch dort der Liebende einem Blickzauber, der seine Imagination besetzt. Doch bei Petrarca wie bei Ficino geht der Liebende in seiner Imagination aktiv mit dem Bild des geliebten Wesens um: Er beginnt mit ihm einen imaginären Dialog (*RVF* 78), er malt es sich schöner aus, als es in der Realität ist, er gestaltet es zum Kunstwerk. Bei Michelangelo dagegen kommt die kreative Kraft nicht aus dem Ich, sondern aus dem Du, nicht von innen, sondern von außen.

Obwohl man einräumen muss, dass diese Übermacht des Du sowohl für die an Cavalieri als auch für die an Colonna gerichteten Gedichte charakteristisch ist, zeugt die Divinisierung des Du in den Colonna-Gedichten von einer bezeichnenden Überformung des neuplatonischen durch christlich-reformiertes Gedankengut. Michelangelo wie auch Vittoria Colonna standen dem Kreis des sogenannten ‹Evangelismo› nah, einer mit reformistischem Gedankengut sympathisierenden Bewegung italienischer Kirchenmänner und Intellektueller. In diesem Kontext erschien der Mensch als ein zutiefst erlösungsbedürftiges Wesen, das nicht durch eigene gute Taten, sondern allein durch göttliche Gnade sein Heil finden konnte.<sup>53</sup> Ein solches Menschenbild steht im Kontrast zum

---

soll. In sieben Gedichten wird das Ich als Künstler dargestellt, davon allein in einem als fraglos erfolgreicher Künstler, in zweien als scheiternder Liebeskünstler. In drei Gedichten wird die Frau explizit als Liebeskünstlerin dargestellt, die das Ich veredelt und formt. In neun Gedichten ist das Ich als Stein oder Papier bloßes Material des künstlerischen Prozesses oder, wie hier einmalig, dessen Form. Eine Ausnahme bilden die Gedichte 239–242, in denen das Ich als erfolgreicher oder möglicherweise erfolgreicher Bildhauer dargestellt und die Frau der steinerne Materie gleichgesetzt wird: hier geht es um das Verhältnis Kunst-Natur und Künstler-Materie.

53 Wie Alexander Nagel gezeigt hat, entwickeln Michelangelo und Vittoria Colonna in ihrer aus Briefen, Gedichten und Zeichnungen bestehenden ‹Korrespondenz› ein auf der Gnadenlehre basierendes Kunstkonzept, das das künstlerische Schaffen implizit als eine elitäre, dem mäzenatischen Mechanismus des Tausches enthobene Tätigkeit konzipiert. Vgl. Alexander Nagel: *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*. In: *The Art Bulletin* 79, 4 (1997), S. 647–668, außerdem Una Roman d’Elia: *Drawing Christ’s Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*. In: *Renaissance Quarterly* 59, 1 (2006), S. 90–129. Die Idee der Kunst als eines Geschenks findet sich in *Rime* 159; die im Vergleich zur technischen Kunstfertigkeit höhere Bedeutung der göttlichen Gnade im (liebes-) künstlerischen Prozess deutet sich an in *Rime* 236. Der Gedanke der ‹grazia›, die die Frau dem Du zuteil werden lässt, rekurriert z. B. in *Rime* 149, 150, 154, 160. Bereits David Summers insistiert auf der Bedeutung der ‹grazia› in Michelangelos Dichtung: letztlich seien nicht ‹ingegno› und ‹arte› des Liebenden?, sondern die ‹grazia›, ‹the bounteous love of his lady›, ausschlaggebend für das gelungene Kunstwerk

neuplatonischen Konzept des Menschen, der sich eigenständig zur Schau des Göttlichen aufschwingt: ebenso auch Michelangelos ‹schwaches› lyrisches Ich, das ganz von der gnadenvollen Wirkung des vergötterten Du abhängt.<sup>54</sup>

Abschließend lässt sich Folgendes festhalten. In seiner Gestaltung des Augenblicks des ‹innamoramento› greift Michelangelo teils auf petrarkische, teils auf ficinianische Motive zurück. Sein eigenwilliger, teilweise subversiver Umgang mit den tradierten Mustern lässt sich insbesondere an der Betonung eines materiellen Wachsens des inneren Bildes festmachen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass sich Michelangelo offenbar nicht nur intensiv mit den Metamorphosen beschäftigt hat, die das befruchtende Eindringen des geliebten Bildes im psychophysischen Haushalt des Liebenden auslösten, sondern auch mit der Frage, ob diese Verwandlungen, die nach orthodox-neuplatonischem Verständnis das Hervorbringen der Schönheit zur Folge haben müssten, nun primär durch ein äußeres oder durch ein inneres Bild determiniert werden.

Wenn Michelangelo wiederholt mit dem Gedanken spielt, dass nicht (wie es der Neuplatonismus vorschreibt) ein inneres Urbild, sondern der Außen-Einfluss des geliebten Wesens maßgeblich für die Entstehung der Schönheit ist, so bedeutet dies eine radikale Modifikation der neuplatonischen Theorie. Dort war der Anblick äußerer Schönheit nur ein Stimulus, der die Seele des Liebenden dazu anstoßen sollte, die in ihr bereits angelegte Schönheitsidee zu entfalten. Hier liegt die treibende Kraft dagegen in dem Bild, das von außen in das Ich einfällt. Dieses ‹Außen› ist wiederum nicht einfach mit einer materiellen Außenwelt gleichzusetzen, erscheint das vergöttlichte Du doch viel eher als Repräsentant eines metaphysischen ‹Oben›. Es wäre nun falsch anzunehmen, dass Michelangelo der neuplatonischen Liebes- und Sehtheorie ein alternatives, etwa ein re-christianisiertes und mit reformistischem Gedankengut angereichertes Konzept entgegensetzt: Den *Rime* lassen sich allenfalls Ansätze zu philosophischen oder kunsttheoretischen Spekulationen entnehmen. Seine eigenwillige Gestaltung des Augenblicks zeigt jedoch, dass das Motiv der Liebe, die durch die Augen geht, für Michelangelo weit mehr war als eine alte Metapher.

---

beziehungsweise für die Fähigkeit, wahre Schönheit zu sehen und hervorzubringen (David Summers: *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press 1981, S. 218 f.).

<sup>54</sup> Bereits Gramatzki hat gezeigt, wie sich in Capitulo 54 und in Madrigal 153 eine analoge Bildlichkeit des vom Du erfüllten Ich manifestiert, sie artikuliert, ihr zufolge die «Vorstellung von einer gebrochenen, unharmonischen Identität, die nur durch den Einfluss eines höheren Anderen in eine vollkommene und damit wirkliche Identität überführt werden kann» (Susanne Gramatzki: *Zur lyrischen Subjektivität*, S. 29); Gramatzki geht dabei jedoch nicht auf die ungewöhnliche bildhafte Umsetzung der neuplatonischen Sehtheorie ein.

## Bibliographie

### Quellen

- Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Paradiso*. Hg. von Di Bianca Garavelli, mit Anm. von Lodovico Magugliani. Milano: BUR 2001, S. 168 [Grandi Classici BUR].
- Ficino, Marsilio: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Lateinisch–deutsch*. Übers. von Karl Paul Hasse. Hg. und eingel. von Richard Blum. Hamburg: Meiner 2004 (Philosophische Bibliothek. 642).
- Michelangelo Buonarroti: *Rime*. Hg. von Paolo Zaja. Milano: BUR 2010 (Classici).
- Michelangelo Buonarroti: *Rime*. Hg. von Stella Fanelli. Milano: Garzanti 2006 (I Grandi Libri).
- Michelangelo Buonarroti: *Rime*. Hg. von Enzo Noé Girardi. Bari: Laterza 1960.
- Michelangelo Buonarroti: *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti [1897]*. Hg. von Carl Frey. Berlin: Walter de Gruyter 1964.
- Petrarca: *Canzoniere*. Hg. von Marco Santagata. Milano: Mondadori 1996 (I Meridiani).

### Sekundärliteratur

- Bredenkamp, Horst: Götterdämmerung des Neuplatonismus. In: *Kritische Berichte* 14 (1986), S. 39–48.
- Cambon, Glauco: *Michelangelo's Poetry. Fury of Form*. Princeton: University Press 1985.
- Campeggiani, Ida: *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere „per via di porre“*. Lucca: Maria Pacini Fazzi 2012.
- Condivi, Ascanio: Vita di Michelangelo. In: Ida Cardellini/Paolo D'Ancona/Anelia Pinna (Hg.): *Michelangelo, Architettura – Pittura – Scultura*. La Spezia: Fratelli Melita Editori 1989.
- Cornaro, Antonio: Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo. In: Aldo Gallo/Maria Piccinini/Massimiliano Rossi (Hg.): *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*. Firenze: Olschki 2007, S. 117–136.
- Cornaro, Antonio: Michelangelo, il comico e la malinconia. In: A. C.: *La regola e la licenza. Studi sulla satira e la poesia burlesca fra Cinque e Seicento*. Manziana: Vecchiarelli 1999, S. 115–133.
- Francese, Joseph: On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry. In: *Modern Language Notes* 117, 1 (2002), S. 17–47.
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964.
- Gassenmeier, Michael: «TWO LOVES I have, of comfort and despair». Homo- und heterosexuelle Passion in Shakespeares Sonetten. In: Theo Stemmler (Hg.): *Homoerotische Lyrik*, Tübingen: Narr 1992, S. 129–174.
- Gramatzki, Susanne: *Zur lyrischen Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarrotis*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.
- Hub, Berthold: Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo. In: Christine Göttler/Wolfgang Neuber (Hg.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*. Leiden, Boston: Brill 2008.
- Huss, Bernhard: *Lorenzo de' Medicis Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr 2007.

- Kennedy, William J.: Petrarchan Authority and Gender Revisions in Michelangelo's *Rime*. In: Antonio Toscano (Hg.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspective*. New York: Forum Italicum 1991, S. 55–66.
- Klein, Robert: Spirito peregrino. In: R. K.: *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Hg. von André Chastel. Paris 1970.
- Kodera, Sergius: Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: the Concept of Matter in Ficino. In: Michael J. B. Allen/Valery Rees/Martin Davies (Hg.): *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Leiden, Boston: Brill 2002.
- Küpper, Joachim: (H)er(e)os: Petrarca's *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit. In: *Romanische Forschungen* 111 (1999).
- Moleta, Vincent: "Voi le vedete amor pinto nel viso" (V.N. IXI, 12): Prehistory of a Metaphor. In: V. M. (Hg.): *La gloriosa donna de la mente. A Commentary on the Vita Nuova*. Firenze: Olschki 1994, S. 77–95.
- Nagel, Alexander: Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna. In: *The Art Bulletin* 79, 4 (1997), S. 647–668.
- Panofsky, Erwin: Die neuplatonische Bewegung und Michelangelo. In: E. P.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln: DuMont 1980, S. 251–326.
- Panofsky, Erwin: Die neuplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien (Bandinelli und Tizian). In: E. P.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln: DuMont 1980, S. 203–239.
- Parker, Deborah: *Bronzino: Renaissance Painter as a Poet*. Cambridge: Cambridge UP 2000.
- Pfisterer, Ulrich: Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance. In: Sibylle Appuhn-Radtke/Esther P. Wipfler (Hg.): *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2006, S. 239–259.
- Residori, Matteo: Autoportrait de l'artiste en « feuille blanche »: L'art comme métaphore dans les poèmes de Michel-Ange. In: *Chroniques italiennes, Série web* 6, 4 (2004), S. 1–21.
- Rocke, Michael: *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford: University Press 1996.
- Roman d'Elia, Una: Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform. In: *Renaissance Quarterly* 59, 1 (2006), S. 90–129.
- Summers, David: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton University Press 1981.
- Varchi, Benedetto: *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi : nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti: nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta* (1549). Florenz: Appresso Lorenzo Torrentino, digitalisiertes Manuskript, <https://archive.org/details/dvelezionidimbe00varc>.
- Walker, D. P.: *Spiritual and Demonic Magic*. London 1958.
- Yates, Francis A.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London 1964.



Milan Herold (Bonn)

## « Il presente non può esser poetico »

Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*)

### 1 Vorüberlegung

Giacomo Leopardi gilt gemeinhin als bedeutendster italienischer Dichter nach Dante und Petrarca. Er ist zumindest in Italien fest im nationalen Kulturgut verankert und ein integraler Bestandteil der italienischen Italianistik. Trotz der frühen Vermittlungsversuche und Auseinandersetzungen mit seiner nihilistischen und pessimistischen Tendenz und Dichtung durch Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und später Rainer Maria Rilke in Deutschland, Sainte-Beuve oder Jules Laforgue in Frankreich ist Leopardi außerhalb Italiens immer noch weit davon entfernt, den Bekanntheitsgrad von Goethe erreicht zu haben.

Leopardis Auseinandersetzung mit dem Augenblick steht unter dem poetologischen Diktum, dass die Gegenwart nicht poetisch dargestellt werden könne. Daher finden sich in den *Canti* so viele Gedichte, die Augenblicke der Erinnerung darstellen. So entspricht der fragmentarisch-essayistischen Struktur seines *Zibaldone* das Bewusstsein, das in Gedichten wie *La sera del dì di festa* dargestellt wird: Leopardi gestaltet auf paradigmatische Weise lyrische Augenblicke der Erinnerung<sup>1</sup>, die im Zeichen der *différance* stehen. Der Augenblick der Differenz wird poetisiert, nicht aber der romantische ideale Augenblick von Fülle und unmittelbarer Erfüllung der Begierde. Auch theoretisch reflektiert Leopardi den Umstand, dass der Augenblick, dass das, was gesagt werden soll, nicht sagbar ist. Das liegt an der Struktur der Sprache und damit auch an der unseres Bewusstseins. Was ist, ist jetzt, aber unser Bewusstsein der Gegenwart, ist nicht-gegenwärtig.<sup>2</sup> Diese Überlegung hat gravierende Auswirkungen für

---

1 Das letzte Beispiel solcher Augenblicke fragmentarischen Glücks im Erinnerungsakt ist *Le Ricordanze*; vgl. Paola Cori: Augenblick. A Reading of Leopardi's «Le ricordanze». In: *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani* 9 (2013), S. 27–54.

2 Zu dieser sprachphilosophischen Auffassung Leopardis, dass wir den gegenwärtigen Augenblick «an sich» nicht als solchen registrieren können, vgl. den *Zibaldone*-Eintrag vom 3. Juli 1823, der das Urteil «Io provo presentemente un piacere» («Ich empfinde jetzt ein Lustgefühl») analysiert, Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Hg. von Lucio Felici und Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton 2010, S. 2026 (*Zib.* 2883 f.). Im Folgenden beziehen sich alle Zahlen nach der Sigle *Zib.* auf die Originalpaginierung des *Zibaldone di pensieri*. Alle Übersetzungen sind von mir.

den Augenblick des Sich-Verliebens, d. h. sowohl für dessen Zeitlichkeit als auch für den Blickaustausch der Liebenden.

Das Grimm'sche Wörterbuch verzeichnet neben dem Lemma «Augenblick», den es als einen «punctum temporis», als die Zeiteinheit des Augenblicks definiert, auch den Eintrag «Augenblitz» als einen scharfen Blick bzw. als «fulgor oculorum».<sup>3</sup> Im Deutschen hat der Ausdruck «Augenblick» im 19. Jahrhundert seine sinnliche Qualität verloren. Man spricht eher von Blicken (der Augen). Der Ausdruck «Augenblitz», der noch bei Goethe vorkommt, erinnert daran, dass Blick und Blitz früher sprachlich nicht unterschieden wurden.<sup>4</sup> Der Augenblitz entspricht im Französischen dem «coup d'œil». Ein solcher Augenblick meint eine besondere Erkenntnisform, die vor allem bei einer Schlacht den Feldherren auszeichnet, der das verwirrende Ganze auf einmal schaut und erkennt. Ausgehend von dieser technischen Bedeutung entwickelt auch Leopardi seinen Begriff des «colpo d'occhio», indem er ihn allerdings nur auf den Dichter überträgt. Der «colpo d'occhio» ist die Fähigkeit des Genies, neue Korrespondenzen und Bezüge aufzudecken. Seine ausgeprägte Einbildungskraft zeigt sich in solchen Augenblicken der «ispirazione e quasi *μavia* e furore». Das vollständige Zitat lautet:

Ond'è ch'egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare (straordinaria almeno relativamente a lui ed all'ordinario del suo animo), e ch'egli l'adopere; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di quel punto e di quella ispirazione e quasi *μavia* e furore o filosofico o passionato o poetico o altro, indarno, dico, [...] non solo quel tal uomo o poeta o filosofo, ma qualunqu'altro o poeta o ingegno qualunque o filosofo acutissimo e penetrantissimo, anzi pur molti filosofi insieme cospiranti, e i secoli stessi col successivo avanzamento dello spirito umano, cercherebbero di scoprire, o d'intendere, o di spiegare, siccome colui, mirando a quella ispirazione, facilmente e perfettamente e pienamente fa a se stesso in quel punto, e di poi a se stesso ed agli altri, purch'ei sia capace di ben esprimere i propri concetti, ed abbia bene e chiaramente e distintamente presenti le cose allora concepite e sentite.<sup>5</sup>

3 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart, Leipzig: Hirzel 1999, Bd. 3 (Antagonismus–Appellieren), S. 884 f. und S. 890.

4 Der Augenblitz bedeutet dann soviel wie ein Augenstrahl mit großer Sehschärfe. So sagt Faust über den Turmwächter Lynceus: «[D]er Mann / Mit seltnem Augenblitz vom hohen Thurm / Umherzuschau bestellt, dort Himmelsraum / Und Erdenbreite scharf zu überspähn», Johann W. Goethe: *Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe*. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek), S. 163 (V. 9198–9201).

5 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2096 (*Zib.* 3270 f.; «Er [der Dichter] verfügt in diesem Augenblick über eine außerordentliche Fähigkeit zu generalisieren – außerordentlich zumindest relativ zu ihm selbst und seinem gewöhnlichen Seelenzustand – und er benutzt sie und, indem er sie benutzt, entdeckt er jene generellen Wahrheiten und daher wirklich große und

Dann sieht er die Phänomene und die Gedanken wie vom Feldherrenhügel aus: « vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore [...] Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio »<sup>6</sup>. Hier ereignet sich etwas Neues, da in einem solchen besonderem Augenblick die bekannten Dinge auf neue Weise geschaut werden.<sup>7</sup> Leopardi hat zu diesem Komplex viele Einträge in seinem philosophischen Gedankenbuch verfasst. Er übernimmt aus der platonischen und antiken rhetorischen Tradition, dass der Dichter im Augenblick – der sich zu einem ganzen Zustand von relativer Dauer ausweiten kann – weder schreiben noch dichten kann.<sup>8</sup> Leopardi destabilisiert weitgehend den romantischen Begriff des Subjekts, indem er dessen Glaube an Ursprünglichkeit und mögliche Harmonie als Mythen entlarvt. Entsprechend entwickelt er eine moderne Theorie der Inspiration, die den Begriff neu besetzt, indem er als Metapher dafür gelesen wird, dass der Dichter Augenblicke der Inspiration konstruieren soll.

Diese moderne Invertierung des *furor* oder *raptus poeticus* hin zum Kalkül<sup>9</sup> hat auch Friedrich Schlegel gefordert. Einerseits stellt er im *Studium*-Aufsatz

---

wichtige, die vergeblich außerhalb dieses Augenblicks und dieser Inspiration und fast Wahnsinns und außerhalb des philosophischen oder leidenschaftlichen oder anderen Furors, die vergeblich, sage ich, [...] nicht nur dieser eine Mensch, der Dichter oder Philosoph ist, sondern jeder andere sowohl Dichter als auch jedes andere Genie, jeder scharfsinnige und tiefgründige Philosoph, selbst viele Philosophen, die zusammenarbeiten, und die Jahrhunderte selbst mit ihrem sukzessiven Fortschritt des menschlichen Geistes versuchen würden zu entdecken oder nachzuvollziehen oder zu erklären, gleich jenem, der, wenn er jene Inspiration schaut, einfach, vollständig und in Gänze in diesem Augenblick sich [diese] entdecken lässt und dann auch die Anderen [diese entdecken lässt], gesetzt den Fall, dass er die eigenen Begriffe ausdrücken kann und gut, klar und distinkt die Dinge präsent hat, die er zu diesem Zeitpunkt denkt und fühlt. »)

6 Ebda, S. 2096 (*Zib.* 3269; « sieht und schaut die Dinge von einem hohen und erhabenen Ort. So entdeckt er in einem Augenblick sehr viel mehr Dinge als er zu entdecken gewöhnt ist und in einem Augenaufschlag »).

7 Vgl. Ebda, S. 2096. « discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme (se non in altre simili congiunture) » (« eine Vielzahl von Objekten unterscheidend und schauend, die er einzeln schon vielfach zuvor gesehen hat, aber noch nie alle zusammen [höchstens in anderen ähnlichen Zusammenstellungen] »).

8 Vgl. Maria Moog-Grünewald: Eidos/Idea/Enthousiasmos. Charles Baudelaires konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft* 51, 1 (2006), S. 93–102, bes. S. 97 f.

9 Der Begriff wird hier verwendet im Sinne einer « sich selbst destruirende[n] Setzung [...]. Kalkül meint dabei die Weise, wie sich das *Jetzt* (das gegenwärtige Element) strategisch auf die Zukunft bezieht, das heißt: das Kalkül ist der strategische Umgang mit der Ökonomie des Verhältnisses von *Jetzt* und *Bald*. » (Jens Szczepanski: *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*. Bielefeld: transcript 2007, S. 32).

einen «*ästhetischen Kriminalkodex*»<sup>10</sup> auf, andererseits besteht das Ziel des Schlegelschen Programms in Werken, die objektiv «den Imperativ[,] daß die Kunst Wissenschaft werden soll»<sup>11</sup>, erfüllen. Der Rückgriff besteht darin, dass wir die schönen Dingen in der Natur gleichsam als eine «Technik der Natur» auffassen. Natur ist schön, sofern sie als Kunst begriffen wird. Die Rückseite dieser Überlegung ist, dass Kunstwerke nach einer autonomen Regel strukturierte Systemzusammenhänge sind; dass Kunst so sein muss, «als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei».<sup>12</sup> Dies wird 80 Jahre später Charles Baudelaire, vor allem in seinen Prosagedichten, poetisch reflektieren. Leopardi steht geistesgeschichtlich zwischen beiden. Leopardi hält aber stärker am Bild der Antike und der Kindheit fest. Die verlorene eigene Kindheit, aber auch diejenige der Menschheit, steht für eine mythische Erfahrungsgebundenheit an den Augenblick:

Niun pensiero del bambino appena nato ha relazione al futuro, se non considerando come futuro l'istante che dee succedere al presente momento, perocchè il presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto o passato o futuro [...]»<sup>13</sup>

---

**10** Friedrich Schlegel: *Studien des Klassischen Altertums*. Hg. von Ernst Behler. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn/München u. a.: Schöningh 1979. Bd. 1, S. 217–367, S. 315.

**11** Friedrich Schlegel: *Aus den Fragmenten zur Literatur und Poesie*. In: *Fragmente der Frühromantik. Edition und Kommentar*. Hg. von Friedrich Strack und Martina Eicheldinger. Frankfurt a. M./New York: de Gruyter 2011, S. 97–109, hier S. 104 (*Fragm.* 110). In dem Gedanken, dass die Kunst aus innerer Notwendigkeit Wissenschaft werden müsse, klingt – positiv gewertet – Kants Verwendung von Kunst im Sinne von τέχνη in der *Kritik der Urteilskraft* an.

**12** Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (1968). Bd. 10, S. 166 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 55–57. 186–193) (B 77), S. 241 (B 179).

**13** Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2095 f. (*Zib.* 3265; «Kein Gedanke eines kaum geborenen Kindes hat einen Bezug auf die Zukunft, außer man versteht als Zukunft den Augenblick, der auf den gegenwärtigen Augenblick folgen muss, da die Gegenwart in Wahrheit nichts als augenblicklich ist, und außerhalb eines einzigen Augenblicks ist die Zeit immer und vollständig entweder vergangen oder zukünftig [...]»). Den Gedanken einer poetischen Wahrheit «der mythologischen Bilderwelt» übernimmt Leopardi von Giambattista Vicos *Scienza nuova*; vgl. Heinz Gockel: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1981 (Das Abendland – Neue Folge, 12), S. 92.

## 2 Moderne Zerrissenheit und der Augenblick in Goethes *Faust*

James Joyce hat in seinen Notizbüchern zu *Finnegan's Wake* eine Bibelstelle abgewandelt: «Leopardi changes not / his spots»<sup>14</sup>. Was bedeutet diese Anspielung, dass Leopardi nicht seine Punkte ändert? Eine mögliche Lesart ist, dass hier «his spots» ergänzt werden kann zu «his spots of time». Leopardi ändert nicht seine Augenblicke, und unter ihnen gibt es keine «spots of time» à la Wordsworth, die eine anamnetische Einheit verbürgen. Leopardi ist ein melancholischer Dichter und Denker und gerade deswegen und dennoch besonders augenblicksverhaftet. Seine Melancholie resultiert aus der Erkenntnis, dass das Denken und damit gleichermaßen die Erinnerung immer schon die Wirklichkeit überformen.

Melancholiker sind in dem Sinne augenblicksverhaftet, dass sie dem Augenblick größtes Potenzial an idealer Erfahrung zuschreiben, sich jedoch gleichzeitig der Unmöglichkeit einer Realisierung dieses Potenzials, der Unerfüllbarkeit des Ideals, bewusst sind. Diese moderne Zerrissenheit hat Goethe paradigmatisch in seinem *Faust* dargestellt und damit Leopardis Zeitkritik theatralisch kondensiert. Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Eros und Thanatos wird bei Leopardi zur Sehnsucht nach einem «Zeitstabilisator»<sup>15</sup>. Die Kürze und Flüchtigkeit der Gegenwartserfahrung werden mit einer Akkumulation von vergangenen, erinnerten Erfahrungen zu kompensieren versucht. Die Länge der uneinlösbaren Erfahrung von erfüllter Zeit übersteigt diejenige der realen Erfahrung. Ein Topos des *coup d'œil* – «Je kürzer die Betrachtung, desto unverstellter erfüllt sie die Verbindung von Anschauung und Begriff.»<sup>16</sup> – kehrt sich bei Leopardi ins Gegenteil. Unter Leopardis kritischem Blick wandelt sich der Augenblick der Erkenntnis, der aus der Höhe eine komplexe Fülle von Informationen auf einmal erkennt: Leopardis intensive Augenblicke sind vielmehr von einem Auseinanderfallen von Anschauung und Begriff geprägt.

**14** James Joyce: *Finnegans Wake* notebook VI.B.8. In: *The James Joyce Archive*. 64 Bde. Hg. von Michael Groden/Hans Walter Gabler u. a. London/New York: Garland 1977–1979. Bd. 30, S. 207–329, hier S. 329. Die Bibelstelle, die Joyce abwandelt, lautet in der King James Version: «Can the Ethiopian change his skin, or the leopard his spots?» (*Jeremiah* 13:23).

**15** Byung-Chul Han: *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Bielefeld: transcript 2013, S. 11.

**16** Horst Bredekamp: Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Œil. In: Joachim Bromand/Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 455–468, hier S. 456.

Darin, dass der prägnante Augenblick, in dem etwas klar und deutlich erfahrbar ist, verloren geht, zeigt sich eine Destabilisierung des Subjekts. Goethes *Faust* ist der berühmte moderne Text, der das Versprechen des Augenblicks und des Glücks zerstört. Entsprechend hat Leopardi einen anthropologischen und poetologischen Begriff der Begierdestruktur entwickelt, der die faustische Zerrissenheit als Konstante des modernen Bewusstseins tieferlegt. Die Bedingungen der dämonischen Wette zwischen Doktor Faust und Mephisto sind prinzipiell unerfüllbar geworden: «Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! Du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!».<sup>17</sup> In einer immer schneller werdenden Welt, passiert das nicht.<sup>18</sup> Wir gehen zugrunde, aber ohne Seligkeit. Da rettet auch kein stoisches Ideal der *tranquilitas animae*.

Das faustische Drama ist von einer nihilistischen Sicht auf den schönen Augenblick strukturiert, die einer regelrechten «Negation des Kairos»<sup>19</sup>, des schönen Augenblicks, gleichkommt. Der Verlust des einen erfüllten und sinnstiftenden Augenblicks geht mit einer Pluralisierung von Augenblicken einher. Darin kann man eine Grunderfahrung der Moderne erkennen.<sup>20</sup> Was der romantische Faust will – nämlich das Leben ganz auszukosten, sich für die Liebe zu verjüngen und für die Erkenntnis seine Seele zu verkaufen –, führt im *Faust II* zu einer «fortschreitenden Verdunklung der Szene»<sup>21</sup>. Die «Augengier» des Metaphysikers Faust entspricht seiner Erblindung am Ende des zweiten Teils. Das autonome Ich mit seiner Schöpfer- und Allmachtsphantasie führt in eine «Weltverdunklung» hinein.<sup>22</sup> Versteht man den letzten Akt als das

---

17 Goethe, Johann W.: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung («Urfaust»)*. Studienausgabe. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek), S. 71 (V. 1699–1702).

18 Während Idyllendichtungen wie *La sera del dì di festa* der Erfahrungen von Schnellebigkeit in der Erinnerung zu entkommen versuchen, geht das einzige Gedicht, das ganz in der Gegenwart verweilt, die *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, auf ironische Weise mit dem «Fortschritt» der Moderne um.

19 Michael Jaeger: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 622.

20 Vgl. «Den *kairos* der Moderne gibt es nicht mehr – nicht etwa, weil er veralltäglicht und ausgelöscht worden wäre, sondern weil an seine Stelle eine Vielzahl verschiedener und spezifischer Augenblicke getreten ist, in denen sich das qualitative Zeiterleben der Moderne spiegelt. Der *embarras de richesse* an einzigartigen Augenblicken hat den einzigen Augenblick verdrängt [...]», Ulrich Raulff: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen: Wallstein 1999, S. 50.

21 Helmut J. Schneider: Das Licht der Welt. Geburt und Licht in Goethes Faustdichtung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 75 (2001), S. 102–122, hier S. 103.

22 Peter Michelsen: Fausts Erblindung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 36 (1962), S. 26–35, hier S. 32.

Symbol einer Kairos-feindlichen Moderne, so lassen sich Leopardis Denken und seine mondsüchtigen Idyllendichtungen im Besonderen in dieser Verdunklung verorten. Im Augenblick des Todes möchte Faust den « letzten, schlechten, leeren Augenblick » festhalten und ihn gar als « höchsten » genießen.<sup>23</sup> Leopardi – so die Überlegung – schreibt nach diesem Augenblick des Todes<sup>24</sup> Gedichte, die den Augenblick poetisch darstellen wollen, aber daran scheitern. Der Kairos, der Augenblick höchsten Glücks, kann nicht mehr ergriffen werden.

Grund hierfür ist – das gilt sowohl für den Faust als auch für das lyrische Ich bei Leopardi –, dass die Gegenwart nicht erfüllbar, nicht glückstauglich ist. In einem prägnanten Sinne ist die Gegenwart für Leopardi sogar nicht-erfahrbar. Die allegorische Figur der « Sorge », die Faust das Augenlicht raubt, macht dafür das Bewusstseinsprimat der Zukunft verantwortlich: « Und er weiß von allen Schätzen / Sich nicht in Besitz zu setzen. / [...] Ist der Zukunft nur gewärtig, / Und so wird er niemals fertig. »<sup>25</sup> In einem der letzten Einträge des *Zibaldone* fasst Leopardi diese a-präsentische Struktur des Bewusstseins bzw. die « epochistische Wende zum Subjekt »<sup>26</sup> als sein poetologisches Fazit zusammen: « [I]l presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico. » Der späte Eintrag vom 14. Dezember 1828 lautet vollständig:

Un oggetto qualunque, p.e. un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Goethe: *Faust. Zweyter Theil*, S. 247 f. (V. 11589, 11586).

<sup>24</sup> Vgl. zu einer werkgeschichtlichen Einteilung der *Canti ante* und *post mortem*: Piero Bigongiari: Leopardi e il desiderio dell'io. *Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei Canti*, In: *L'ap-prodo letterario* 74 (1976). S. 54–82.

<sup>25</sup> Goethe: *Faust. Zweyter Theil*, S. 243 f. (V. 11459 f., 11465 f.).

<sup>26</sup> Jürgen Peper: Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität in der ästhetischen Einstellung, oder: Subjektivität ohne Subjekt. In: Reto Luzius Fetz/Roland Hagenbüchle u. a. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. 2 Bde. Berlin: de Gruyter 1998. Bd. 2, S. 1213–1248, hier S. 1233.

<sup>27</sup> Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2384 (*Zib.* 4426; « Irgendein Gegenstand, z. B. ein Ort, eine Gegend, eine Landschaft, so schön sie auch sei, ist, wenn sie keine Erinnerung wachruft, nicht poetisch anzuschauen. Die gleiche, und auch eine Gegend oder irgendein Gegenstand, an sich vollkommen unpoetisch, wird sehr poetisch, wenn man sich daran erinnert. Die Erinnerung ist essentiell und grundlegend für das poetische Gefühl, aus keinem anderen Grund, als dass die Gegenwart, egal welche, nicht poetisch sein kann; und das Poetische, auf die oder andere Weise, besteht immer im Fernen, im Unbestimmten, im Vagen. »).

Diese Überzeugung, dass die Gegenwart weder poetisch noch poetisierbar ist, bezieht sich sowohl auf die Gegenwart als auch auf das, was Leopardi die Moderne nennt. Diese Hintergrundannahmen bündelt Leopardi unter dem Namen einer <teoria del piacere>. In seiner Lust- bzw. Begierdetheorie entwickelt er den (romantischen) Begriff des Erhabenen und des erhabenen Augenblicks weiter. Sie ist als anthropologische Beschreibung gemeint und höhlt den Augenblick und die Gegenwart aus. Die *Liebe zur Lust* entspringt aus dem Selbsterhaltungstrieb des Menschen und entspricht in ihrer Struktur der (früh-)romantischen <Sehnsucht nach dem Unendlichen><sup>28</sup>. Das Verhängnis der Begierde ist ihre Unerfüllbarkeit bei gleichzeitiger Unhintergebarkeit. «Il fatto è che quando l'anima desidera una cosa piacevole, desidera veramente la soddisfazione di un desiderio infinito, desidera veram[ente] il piacere, e non un tal piacere [...]»<sup>29</sup>. Für Leopardi fallen deshalb Lust und Unlust zusammen. Diese Identität der Gegensätze treibt den radikalen Denker, der dem Übel der Existenz auf den Grund geht, in eine tiefe Verzweiflung. Leopardi steigert den reflexiven Druck auf den flüchtigen Augenblick gegenüber Faust noch einmal. Das faustische Subjekt kann – so im Wald-und-Höhle-Monolog – für einen flüchtigen Augenblick im Einklang mit der Natur stehen, bis das Gefühl der Enge eintritt.<sup>30</sup> Bei Leopardi dagegen wird diese Schwellenerfahrung selbst, der Übergang von Lust zu Unlust, fraglich. Es öffnen sich «Zwischenräume der Zeit»<sup>31</sup> und diese werden von der <noia> ausgefüllt: «La noia corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere; il vuoto, cioè lo stato d'indifferenza e senza passione [...]»<sup>32</sup>. «Noia» wird nur unzureichend mit «Langeweile» wiedergegeben. Das Zeitgefühl, das Leopardi mit <noia> bezeichnet, lehnt sich stärker an den lateinischen Ursprung <in odio> an. Die Welt wird einem verhasst, und das stoische

---

28 Vgl. das paradigmatische erste *Blütenstaub-Fragment*: «Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge [...]», Novalis: *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München Beck 2001 (1969), S. 323.

29 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 1524 (*Zib.* 116; «Wenn die Seele eine angenehme Sache begehrt, begehrt sie in Wirklichkeit die Erfüllung eines unendlichen Begehrens, sie begehrt in Wahrheit die Lust und nicht eine derartige Lust [...]).

30 Vgl. «So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde». Goethe: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil*, S. 127 (V. 3249 f.).

31 Rainer M. Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn u. a. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1996, Bd. 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, S. 258 (*Sonette an Orpheus* II, 3, V. 4).

32 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2180 (*Zib.* 3714; «Die Langeweile beeilt sich immer und unmittelbar, die Leerstellen auszufüllen, die die Lust und die Unlust in den Herzen der Lebenden hinterlassen; die Leere, das ist der Zustand der Indifferenz und ohne Leidenschaften [...]).

Ideal der Indifferenz verliert seine kompensatorische Funktion. Das ist Leopardis Weiterentwicklung des romantischen Begriffs des Erhabenen und des erhabenen Augenblicks, in dem sich das Subjekt selbst ermächtigt.

### 3 Leopardis erste Liebe

Leopardi setzt in seinem philosophischen Tagebuch ‹ piacere › und ‹ felicità › gleich. ‹ Amore › ist der paradigmatische Diskurs der literarischen Tradition, der diese Gleichsetzung behandelt. Leopardis Auseinandersetzung mit der Liebe läuft immer reflexiv ab. Leopardi denkt ‹ Liebe › primär als ein Medium, das in ausgezeichneter Weise das Verhältnis von Ich und seinen Weltbezügen ausprägt. Liebe, und vor allem auch der ‹ momento di innamoramento ›, werden in ihren sinnlichen Qualitäten – « auf der Ebene der Primärerfahrung »<sup>33</sup> – als Phänomen zwar durchaus angesprochen, aber nicht entwickelt. Leopardi vertort vielmehr das klassische Ideal der schönen Frau in ihrer doppelten Funktion.

Einerseits steht die Geliebte in der europäischen Lyriktradition der Amortheologie. Leopardi versteht die Liebe entsprechend immer als ein Ideal und problematisiert die Hoffnung, Liebe könnte die Gegenwart ausfüllen. Die Gegenwart in Leopardis Liebesgedichten – deren bekannteste unter dem Titel des *Aspasia*-Zyklus gefasst werden – wird von der Möglichkeit, ein Gefühl von Dauer herzustellen, entkoppelt. Poetologisch hinterfragt Leopardi damit auch die romantische Fokussierung des Liebesgedichts, Momente von Intensität darzustellen. Wenn Dauer und Intensität nicht mehr Teil der Dichtung sein können, verstärkt sich dialektisch die Idealität des Ideals.

Andererseits arbeitet sich Leopardi in seinen Liebesgedichten schrittweise am Mythos der (romantischen) Liebe ab und steht in der « Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie »<sup>34</sup>; gleichsam zwischen Petrarca und Baudelaire. Von Petrarca übernimmt Leopardi die Suche nach einer « unio aestheti-

---

<sup>33</sup> Thomas Klinkert: *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*. Freiburg i. B.: Rombach 2002, hier S. 238.

<sup>34</sup> Rainer Warning: *Imitatio und Intertextualität – Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation – Festschrift für Alfred zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.

ca»<sup>35</sup> in oder anlässlich der Liebe. Anders als Baudelaire ist Leopardi aber noch nicht bereit, einen «‹ekstatischen› Augenblick»<sup>36</sup> darzustellen und so die Gegenwart, wenn auch nur in der Schwundform des Flüchtligen, dramatisch aufzuladen.

Das Gefühlskapital der Intensität soll für den Romantiker die Singularität des Subjekts verbürgen. Leopardi kommt letzten Endes zu einer radikalen Kritik der Romantik und ist darin mit Flaubert vergleichbar. Er deckt allerdings weniger offensichtlich als Flaubert die Romantik als Klischee und als Ideologie auf.<sup>37</sup> Leopardi entwirft in dieser Sicht lyrische Subjekte, die sich wie Begriffe verhalten und das klassische Paradox («eines Gemacht-Ungemachten»<sup>38</sup>) austragen: Kunst soll wie Natur aussehen und wie ein Nicht-Gemachtes. Leopardi löst dieses Paradox, indem er es in Gänze ausspielt. Damit folgt er ideengeschichtlich der Kantischen *epoché* der ästhetischen Einstellung, in der sich das lyrische Ich im freien Spiel «auf neue Weise [seiner] selbst bewußt» und ein «transzendentes Selbstporträt der Subjektivität»<sup>39</sup> wird. Dementsprechend sind Leopardis Liebesgedichte eine moderne Auseinandersetzung mit dem Begriff der Liebe.

Es gibt einen ersten Augenblick, in dem sich der Schriftsteller Leopardi verliebt hat; und er hat diesen Augenblick festgehalten. Leopardi hat Tagebuch geführt über das Sich-Verlieben. Wie es sich für einen poetologisch gegen-

---

**35** Die «*unio aethetica*» hat «das aus der Ferne und noch matt aufleuchtende Bild der *unio mystica* gänzlich verdrängt», Joachim Küpper: Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bilderwelten in Petrarcas *Canzoniere* (Mit einem Post-Scriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz von Literaturhistorie und Diskursarchäologie). In: *Romanische Forschungen* 105 (1993), S. 256–281, hier S. 277; vgl. Michael Schwarze: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarcas *Canzoniere*. In: Martin Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129, bes. S. 125–127.

**36** Rainer Warning: *Imitatio* und Intertextualität, S. 139.

**37** Das flaubertsche Erzähler-Ideal einer ‚*impassibilité*« ließe sich aber durchaus auf den ‚Erzähler von Leopardis Gedichten übertragen. Peter Hühn hat für diese – größtenteils fehlende – Kategorie der Narratologie für die Lyrik den Begriff des ‚negativen Subjekts‘ – bzw. des «*textual subject*» – vorgeschlagen («[...] the textual subject functions less as a positive norm [...] than negatively [...]», Fn. 31), Peter Hühn: *Transgeneric Narratology. «Application to Poetry»*. In: John Pier (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin/New York: de Gruyter 2004, S. 139–158, hier S. 147.

**38** Markus Winkler: Liebesblick – böser Blick – poetischer Blick. Zum Bild der schönen Frau in Goethes *Braut von Corinth* und John Keats' *Lamia*. In: Kenneth S. Calhoon/Eva Geulen u. a. (Hg.): «*Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht*». *Über den Blick in der Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 80–98, hier S. 80–82.

**39** Peper: Das transzendente Selbstporträt, S. 1219.

wartsfeindlichen Dichter gehört, kommt der Augenblick des Sich-Verliebens nicht vor. Leopardi schreibt immer ex post, von der Verzweiflung her. Jede Gegenwart der Erfahrung ist von der Gegenwart der Dichtung abgelöst. Vom 11.–14. Dezember 1817 war Leopardis Halbcousine, seine erste Liebe, in Recanati zu Besuch. Nach ihrer Abreise, in der Nacht vom 14. Dezember beginnt er sein *Diario del primo amore* und schreibt insgesamt 10 Tage über seine Liebe zu Geltrude (Cassi Lazzari). Der erste Satz beginnt in einer Partizipialkonstruktion und damit a-zeitlich: «Io cominciando a sentire l'impero della bellezza, da più d'un anno desirava di parlare [...] con donne avvenenti [...]». Die «donna della mente» ist 26 Jahre alt, ihr Gesicht regt ihn nicht gerade zu poetischen Höhenflügen an: «di volto però tutt'altro che grossolano, lineamenti tra il forte e il delicato»<sup>40</sup>. Was bleibt? Ein krankhafter Hang zum Ideal, der das Gefühl seiner emotionalen Besessenheit in allen psychischen Wendungen aufschreibt. Diese Besessenheit ist dämonisch, da sie grundlos und vage ist.

Das zugleich frühe und in der Geschichte der Werkausgaben besonderere Gedicht *Il primo amore* stellt einen poetologischen Neubeginn dar. Es verarbeitet und reduziert gewissermaßen die psychologische Analyse, die Leopardi in seinem Tagebuch vornimmt. Beide Texte, Prosa und Lyrik, arbeiten den Mythos des Augenblicks des Sich-Verliebens auf. Liebe wird klassischerweise als asymmetrisches Verhältnis verstanden, als Bittstellertum des liebenden Mannes. Leopardi beschreibt im Tagebuch seinen schweren Schlaf, sein Zögern, mit der Cousine gesellschaftlich umzugehen und in Spielen zu interagieren.

## 4 *Il primo amore*

Das Tagebuch erfüllt aber nicht seinen kompensatorischen Zweck. Nur die Lyrik erreicht den Abstand zur unglücklichen Gegenwart und verarbeitet teils die Erfahrung des unglücklichen Verliebtseins. Dieser die Gegenwart auflösende Zug kommt bereits im ersten Vers zum Ausdruck. Der Augenblick des Sich-Verliebens verliert seine überwältigende, gegenwartsbestimmende und sinnstiftende Macht. *Il primo amore* beginnt mit einer petrarkistischen<sup>41</sup> Remines-

<sup>40</sup> Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 1095 (*Il diario del primo amore*, 14. Dez. 1817); «Ich beginne die Macht der Herrschaft der Schönheit zu spüren, seit mehr als einem Jahr verlangte ich, mit attraktiven Frauen zu reden. [...] ein keineswegs grobschlächtiges Gesicht, Gesichtszüge zwischen dem Groben und dem Feinen [...]»

<sup>41</sup> «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lete esser non può sbandita, / qual io la vidi in su l'età fiorita, / tutta accesa de' raggi di sua stella [...]», Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. von Raffaele Manica. Rom: Newton 2006 (Grande Tascabili Economici, 418), S. 280 (CCCXXXVI, V. 1–4). Blasucci verweist auf einen anderen Gedichtanfang: ein Sonett von

zenz: «Tornami a mente il dì che la battaglia / d'amor sentii la prima volta [...]»<sup>42</sup> (V. 1–2). Die literarische Anspielung führt die charakteristische Auflösung der Gegenwart ein. Aus der Sicht der späteren, idealisierenden Liebesgedichte, kann man den Gebrauch des Präsens («Tornami a mente») sogar als ein gnomisches Präsens lesen; als eine psychische, a-zeitliche Konstante des lyrischen Bewusstseins. Erst in der Erinnerung wird der Augenblick zum Bild. In der Lyrik wird die Geliebte rein funktional als Spiegel des Bewusstseins ausgelegt.

Während das Tagebuch von physischen und intimen Einzelheiten spricht, ist die lyrische Frau ein reines Anderes des lyrischen Ichs. Die Analyse des Tagebuchs wird in der Terzinendichtung in die Vergangenheit gelegt und damit distanziert: Der Moment des Sich-Erinnerns ist vorgelagert und überschattet das Neue der Erfahrung. Entsprechend markiert ist auch die Reflexion, die im Gedicht direkt die sinnliche Erfahrung überformt. Das Gedicht fährt fort: «[...] e dissi: / oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia [...]»<sup>43</sup> (V. 3). Dieser Widerstreit zwischen Erwartung und Enttäuschung, zwischen Gefühl und Verstand wird weiter ausgeführt. Lexikalisch bleibt das Gedicht allerdings statisch, denn der Dreiklang der Endreime «core» – «amore» – «dolore» (V. 5, 7, 9) wird gegen Ende des Gedichts noch einmal wiederholt<sup>44</sup> und tritt entscheidender Weise in dem Moment auf, in dem das Bild der Geliebten durch die Augen ins Herz des Liebenden übergeht: «Che gli occhi al suol tuttora intenti e fissi, / io mirava colei ch'a questo core / primiera il varco ed innocente aprissi [...]»<sup>45</sup> (V. 4–6).

Das Objekt der Begierde, das allererst dem Herzen einen Weg zur Begierde schlägt («il varco [...] aprissi») beginnt mit einer verfehlten Blickführung der Augen: Die Blicke treffen sich nicht, das lyrische Ich starrt unbeholfen zu Boden. Dennoch finden irgendwie – d. h. ohne platonische oder ficinianische

---

Giambattista Felice Zappi (*Rime* XLII): «Tornami a mente quella triste e nera / Notte [...]», zitiert nach Luigi Blasucci: *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*. Venedig: Marsilio 2011 (1987), S. 20, Fn. 14.

**42** «Ich erinnere mich an den Tag, als ich den Liebeskampf das erste Mal fühlte [...]»

**43** «[...] und ich sagte: ach, wenn das Liebe ist, was für Beschwerden [...]»

**44** In den Versen 80, 82, 84 ist lediglich die Reihenfolge geändert: «amore» – «core» – «dolore» («Liebe» – «Herz» – «Schmerz»). Vgl. Francesco Bruni: A proposito di «cuore» e di lessico intellettuale in alcune liriche amoroze del Leopardi. In: Giovanni Cecchetti (Hg.): *Giacomo Leopardi. Proceedings of the Congress, Held at the University of California, Los Angeles, November 10–11, 1988; for the Inauguration of the Charles Speroni Chair of Italian Studies*. Florenz: Forum Italicum 1990, S. 113–128, S. 116.

**45** «Als die Augen noch immer auf den Boden gerichtet und fixiert waren, schaute ich diejenige, die als Erste und unschuldig diesem Herzen einen Durchgang eröffnete [...]»

Überkreuzung der Blicke – ihre Augenstrahlen den Weg zu seinem Herzen. Hier kündigt sich bereits die paradoxe Wirklichkeit der Liebe an, die nur als Entzug gegenwärtig ist: « Oh come viva in mezzo alle tenebre / sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi / La contemplavan sotto alle palpebre! »<sup>46</sup> (V. 25–27). Erst nachdem die geliebte Person abwesend ist, wird sie zum Bild der Geliebten. Erst jetzt – *post factum* – wird sie zum lyrischen Bild. Geschlossenen Auges wird der Augenblick verarbeitet als Traumbild, das aus der Erinnerung aufsteigt in eigenständiger Lebendigkeit. In diesem Erinnerungsgedicht an die Liebe ist der Zugang zur Gegenwart und zur Dichtung nur über die Erinnerung möglich.

Im Traum erscheint das Simulakrum dessen, was die Liebe verspricht: « Quando in sul tempo che più leve il sonno / e più soave le pupille adombra, / stetemi allato e riguardommi in viso / il simulacro di colei che amore / prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto. »<sup>47</sup> Leopardi wendet diese doppelte Verweisstruktur (von Simulakrum und Zeichen bzw. Traum) noch einmal auf den Traum an. Die Liebe selbst ist nur Traum, nur Versprechen und damit unerfüllbar. Und genau das gilt auch für den Augenblick: Er ist nur als Spur erkennbar und erfahrbar. Der Verlust ursprünglicher Erfahrung lässt das Subjekt in Trauer zurück.

In der platonischen Tradition ist das *eidolon* oder das *simulacrum*<sup>48</sup> der Eindruck auf der Seele – auf der leeren Wachstafel –, der es allererst ermöglicht, den Gegenstand wiederzuerkennen. Leopardi wandelt diesen Gedanken auf ironische Weise ab: Einerseits benutzt er die platonische Metapher vom Seelenbild, andererseits problematisiert er die Möglichkeit des Wiedererkennens und der Wiederholbarkeit des Augenblicks. Das Primat der Erinnerung entleert die Gegenwart: « Amarissima allor la ricordanza / locommi nel petto, e mi serrava / ad ogni voce il core, a ogni sembianza [...] » (V. 61–63)<sup>49</sup>. So wird dem Liebenden jede Ähnlichkeit mit dem « dolce imago » zum Schmerz. Was hier nur angedeutet ist, werden spätere Liebesgedichte dann weiterentwickeln: Das Ideal verbietet seine Erfüllbarkeit. Zugleich gilt aber auch das Gegenteil, zumindest im Bereich der Dichtung: Erfahrung ist nur dann möglich, wenn ein unerfüllbares Ideal als semantischer Stabilisator fungiert.

46 « Oh wie lebendig stieg inmitten der Dunkelheit das schöne Bild auf und die geschlossenen Augen schauten es untern den Lidern [...] »

47 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 125 (*Il sogno*, V. 4–8; « Zur Zeit, wenn der Schlaf leichter und angenehmer die Augen verhüllt, stand neben mir das Bild derjenigen, die mir zuerst Liebe zeigte und mich dann in Tränen zurückließ, und schaute mir ins Gesicht [...] »).

48 Bzw. « imago » in der Lukrez-Übersetzung; vgl. *Theaitetos* 191d–e; 7. Brief 342a.

49 « Dann ließ sich die überaus bittere Erinnerung in meiner Brust nieder und verschloss das Herz vor jeder Stimme und jeder Ähnlichkeit [...] »

*Il primo amore* endet noch auf eine halbwegs versöhnliche Art und Weise: «Vive quel foco ancor, vive l'affetto, / spira nel pensier mio la bella imago, / da cui, se non celeste, altro diletto / giammai non ebbi, e sol di lei m'appago [...]»<sup>50</sup> (V. 100–103). Noch trägt der Funken des Sich-Verliebens, noch atmet die Inspiration, noch kann das schöne Bild – und nur es allein –, wenn auch nicht als wirkliches oder auslebbares, die Begierde befriedigen. Das lyrische Ich legt sich nicht darauf fest, jemals eine göttliche Liebe («affetto celeste») erfahren zu haben, sondern setzt den Konditional, dass der wirkliche Liebesvollzug («affetto terreno») nicht Teil seiner Liebeserfahrung ist. Diese Ambivalenz des schönen Bilds lässt sich auch noch daran ablesen, dass das schöne Bild zwar beruhigt, damit aber keineswegs gesagt ist, ob dieser (Seelen-) Frieden von Dauer ist.

## 5 *Alla sua donna*

Die Möglichkeit einer versöhnlichen Aussicht entfällt in genau dem Gedicht, das in früheren Anordnungen an der Stelle von *Il primo amore* steht. Das sechs Jahre später, 1823, entstandene Gedicht *Alla sua donna* ist in der Bologna-Ausgabe die letzte und zehnte Kanzone. Die ersten beiden von mehr als zehn Merkwürdigkeiten bzw. von «stravaganze», wie sich Leopardi in der Ankündigung ausdrückt, bestehen darin, dass kein Gedicht ein Liebesgedicht und keines vollständig à la Petrarca geschrieben ist.<sup>51</sup> Die letzte Neuerung der Bologna-Ausgabe ist «la donna che non si trova» und sie steht, wie die ironische Ausführung nahelegt, ebenfalls im Ausgang einer Erfahrung. Während *Il primo amore* die lyrische Aufarbeitung der ersten Liebe war – die Eingang ins Tagebuch gefunden hat – scheint *Alla sua donna* als empirisches Material auf das zurückzugreifen, was Leopardi «Liebe mit dem Teleskop» nennt:

In fine è la donna che non si trova. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di

<sup>50</sup> «Dieses Feuer lebt noch, es lebt die Liebe, in meinem Denken atmet noch das schöne Bild, von dem ich niemals andere als göttliche Lust empfand, und nur davon erfülle ich mich [...]»

<sup>51</sup> Vgl. «Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni né pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco [...]», Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 221 (*Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*).

Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare [...], fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio [...]<sup>52</sup>

Leopardis Blick auf seine Dame bedient sich also eines optischen Mediums, mit dem vergrößert wird, was vielleicht – das kann bei Sternen durchaus vorkommen – bereits nicht mehr existiert. Diese nur mit dem Teleskop wahrnehmbare Liebe ist stellar oder sideral. Der lateinische Verbstamm von <de-siderare> gibt hier diese extreme Variante der Fernliebe her. Dabei spielt es keine Rolle, ob man Leopardis (de)siderale Neigung – auch in der Liebe – als ein «<die Blicke [A]bwenden [von den Sternen]>» oder als ein «<missing the mark>», als ein Verfehlen des Ziels auffasst, denn beides trifft auf Leopardi zu.<sup>53</sup>

Liebe ist für Leopardi der abstrakte Raum, in dem Sterne und Monde, alles im Teleskop Beobachtbares, Chiffren sind für die Begierde und damit für den lyrischen Diskurs selbst.<sup>54</sup> Nach der Unwiederholbarkeit des Augenblicks und dessen Nichterfüllbarkeit, nimmt sich *Alla sua donna* den Begriff der Gegenwart selbst vor, indem die Liebe als Leistung der Einbildungskraft und als Illusion des Subjekts dargestellt wird: Der Augenblick ist in Leopardis System Kern seines Begriffs der Gegenwart und der Lust. *Alla sua donna* stellt die Wahrheit des Augenblicks als fernen Stern vor: Einerseits sind die Liebe und die Geliebte der Augenblick, in dem – so die Erwartung – die eigene Subjektivität sich ereignet. Die Liebe gilt Leopardi als die letzte und höchste Illusion, die die Existenz anleitet und bestimmt. Andererseits ist die Illusion der Gegenbegriff des Augenblicks und damit sein stärkstes Argument gegen den Augenblick.

---

52 «Am Ende steht die Frau, die es nicht gibt. Der Autor weiß nicht, ob seine Dame (und sie so zu nennen, zeigt an, dass er keine andere als diese liebt) jemals bis zum heutigen Tag geboren wurde, oder ob sie je geboren werden wird; er weiß, dass sie nicht auf der Erde lebt, und dass wir nicht ihre Zeitgenossen sind; er sucht sie unter den platonischen Ideen, er sucht sie auf dem Mond, auf den Planeten des Sonnensystems [...], abgesehen vom Autor wird kein irdischer Liebhaber (etwas) Liebe mit dem Teleskop machen wollen [...]

53 Exemplarisch zu dieser morphemischen Frage: Martti Nyman: Hits and Misses: Lat. considerare and desiderare. In: *Historische Sprachforschung/Historical Linguistics* 103, 1 (1990), S. 51–68, S. 51 und S. 65. Bei Leopardi ist also die etymologische Unsicherheit sowohl aufbewahrt als auch poetisiert: In *Alla sua donna* trifft poetisch der etymologische Befund zu: «The sense <to feel the absence of> is evidenced also by those cases where *desiderare* interestingly enough takes a sentential object [...]

54 Eine ähnliche Überlegung wird in der modernen Sprachphilosophie formuliert: «The irresistible metaphor is that pure abstract objects [...] are no more than *shadows* cast by the syntax of our discourse. And the aptness of the metaphor is enhanced by the reflection that shadows are, after their own fashion, real [...]

Es geht gleichsam um die Dame, aber jenseits von Leben und Tod. Es ist eine intellektuelle Ironie und ein Spiel mit der Tradition der *«amor de lonh»*.<sup>55</sup> Diese Auflösung kommt in einem Eintrag des *Zibaldones* zur Sprache, in dem – und Leopardi geriert sich hier wie ein *libertin* – die Reinheit und natürliche Schönheit junger Frauen gelobt werden. Entscheidend ist der paradigmatische letzte Satz: *«Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto.»* Liebe und Begierde sind nicht Teil der Überlegung zur Schönheit der Frau.

Una donna di 20, 25 o 30 anni ha forse più d'*attraits*, più d'illecebre, ed è più atta a ispirare, e maggiormente a mantenere, una passione. Così almeno è paruto a me sempre, anche nella primissima gioventù [...]. Ma veramente una giovane dai 16 ai 18 anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta; quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, [...] quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto.<sup>56</sup>

Es geht um eine rein ästhetische Kontemplation, in der kein *«desiderio»* Platz hat. So ist auch die herumirrende Suche nach der Geliebten in den Ideen Platons, in den Sternen, im Mond – von der Leopardi in der Ankündigung zu den

<sup>55</sup> Vgl. Antonio Prete: *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Mailand: Feltrinelli 1998, hier S. 103–105.

<sup>56</sup> Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2353 (*Zib.* 4310 f.; *«Eine Frau von 20, 25 oder 30 Jahren hat wohl mehr attraits, mehr Verlockendes, und ist geeigneter zu inspirieren und vor allem eine Leidenschaft aufrecht zu erhalten. So schien es mir zumindest immer, auch in meiner frühesten Jugend [...] Aber ein Mädchen zwischen 16 und 18 Jahren hat in ihrem Gesicht, in ihren Bewegungen, in ihren Worten, Sprüngen etc. ein je ne sais quoi an Göttlichem, dem nichts gleichkommt. Wie auch immer ihr Charakter, ihr Geschmack sein mag, leicht oder melancholisch, kapriziös oder schwermütig, lebendig oder gemäßigt; diese reinste, unversehrte, frischste Blume der Jugend, diese jungfräuliche Hoffnung, [...] dieser Hauch von Unschuld, von vollständiger Unkenntnis des Bösen, des Unglücks, des Leids; diese Blume, letztlich, diese allererste Blume des Lebens; all diese Dinge, ohne euch zu verlieben, ohne euch zu interessieren, lassen in euch einen so lebendigen, so tiefen Eindruck, so unsagbar, dass ihr euch an dem Gesicht nicht satt sehen könnt, und ich kenne nichts, was mehr uns die Seele erhöhe, uns in eine andere Welt bewegen und uns eine Idee von Engeln, des Paradieses, des Göttlichen, des Glücks geben könnte. All das, ich wiederhole, ohne uns zu verlieben, ohne in uns ein Begehren zu erwecken, dieses Objekt zu besitzen.»*).

zehn Kanzonen spricht – eine gänzlich unbestimmte Variante der Liebe. Diese entspricht Leopardis Dichtung auf *« la sua donna »*, insofern sie geliebt wird und geliebt werden kann, weil es sie nicht gibt. So ist schon bei Leopardi – und nicht erst bei Baudelaire – die Geliebte eine Figur prinzipieller Abwesenheit. Diese Distanz zwischen Ich und Dame erfüllt Leopardis poetologische Überzeugung, dass nur das schön ist, was vage und unbestimmt ist. Leopardi begründet diese Position mit zwei sprachlichen Überlegungen: Nur das Unbestimmte, das *« indefinito »*, kann Vorstellungen des Unendlichen, des *« infinito »*, hervorrufen.<sup>57</sup> Und das Unbestimmte, *« il vago »*, hat auch die Bedeutung, das Schöne zu bezeichnen. Die Gleichsetzung *« je ferner desto poetischer »* eröffnet die Kanzone: *« Cara beltà che amore / lunge m’inspìri o nascondendo il viso, / fuor se nel sonno il core / ombra diva mi scuoti, / o ne’ campi ove splenda / più vago il giorno e di natura il riso [...] »*<sup>58</sup> (V. 1–6) Die Schönheit der Fernliebe wird verstärkt: Die Geliebte ist auch *« la donna che non si vede »*. Sie entzieht sich dem Blick und der Gegenwart: *« Forse tu l’innocente / secol beasti che dall’oro ha nome, / or leve intra la gente / anima voli? »*<sup>59</sup> (V. 7–10).

Die zweite Strophe hebt deutlich hervor, dass die Gegenwart des poetischen Sprechens das Schöne und die Liebe ausschließt. Leopardis Liebeskonzeption kennt keinen Pfeil Amors und damit keinen Anfang. Sie kennt aber auch keine Verwirklichung und bleibt damit auch ohne möglichen Abschluss. Es gibt keine Hoffnung, *« sua donna »* jemals zu erblicken: *« Viva mirarti omai / nulla spene m’avanza [...] »* (V. 12 f.)<sup>60</sup> Nur wenn das Hier und Jetzt eingeklammert wird, lässt sich davon sprechen: *« S’allor non fosse, allor che ignudo e solo / per novo calle a peregrina stanza / verrà lo spirto mio. »* (V. 14–16). Nur wenn die Gegenwart anders eingerichtet wäre, könnte sie existieren. Die doppelte Einklammerung der Jetztzeit – *« S’allor »* und nochmal *« allor che »* –, die sich auf eine schwache und eine starke Weise lesen lässt<sup>61</sup>, schließt nahezu kategorial ein Sich-Verlieben auch für die Zukunft aus. *« Sua donna »* steht für eine flüchtige Schwellenerfahrung, von der man nur im Irrealis sprechen kann:

57 Vgl. Luigi Blasucci: *Leopardi e i segnali dell’infinito*. Bologna: Il Mulino 1985, bes. S. 174 f.

58 « Geliebte Schönheit, die die Liebe aus der Ferne mir einhauchst, oder das Gesicht verbergend, wenn mich im Traum ein göttlicher Schatten mein Herz erschüttert, oder in den Feldern, wo unbestimmter der Tag leuchtet und das Lachen der Natur [...] »

59 « Vielleicht hast du, Unschuldige, das Jahrhundert beseelt, das man das goldene nennt; fliegst du jetzt, glückliche Seele, unter den Menschen? »

60 « Keine Hoffnung, dich lebendig zu schauen, nähert sich mir [...] »

61 Variante 1: « Wenn nicht jetzt, da nackt und allein, mein Geist auf neuem Weg zu einem fremden Heim kommen wird. » – Variante 2: « Wenn das Jetzt nicht wäre, da nackt und allein, mein Geist auf neuem Weg zu einem fremden Heim kommen wird. »

«Già sul novello / aprir di mia giornata incerta e bruna, / te viatrice in questo arido suolo / io mi pensai.»<sup>62</sup> (V. 16–19).

Das «io mi pensai» als punktuell, resümierendes Ereignis in der unbestimmten Vergangenheit erinnert an das berühmte «io nel pensier mi fingo»<sup>63</sup> in Leopardis Gedicht an das (andere) Ideal: an die Unendlichkeit. In dem früheren, 1819 entstandenen *L'infinito* wird der Blick nach innen gelenkt und der Akt und Prozess der Fiktion werden als Vorgang der Seele zum Gedicht ausgestaltet. *Alla sua donna* hingegen widmet sich der Erinnerung an eine erfundene «viatrice». Der Gegenwartswert ist gegenüber *L'infinito* enorm geschrumpft: auf die schwache Präsenz, die der Akt des Dichtens bzw. des Denkens schafft. Während in *Il primo amore* sich das Bild ins Herz eingedrückt hat («pinta nel seno», V. 89), wird es nun allererst hergestellt und produziert<sup>64</sup>: «il mio pensier ti pinge» (V. 25). Die letzte Strophe verbindet einen eingeklammerten Platonismus mit einer Ferne astronomischen Ausmaßes:

Se dell'eterne idee  
l'una sei tu, cui di sensibil forma  
sdegni l'eterno senno esser vestita,  
e fra caduche spoglie  
provar gli affanni di funerea vita;<sup>65</sup>  
(V. 45–49).

Wenn sie eine der ewigen, platonischen Ideen wäre, dann ist ihr zwar dieses Gedicht gewidmet, dann steht sie aber paradoxerweise auch außerhalb des flüchtigen und sterblichen Erdenlebens:

O s'altra terra ne' superni giri  
fra' mondi innumerabili t'accoglie,

<sup>62</sup> «Schon auf der Schwelle, als der neue ungewisse und dunkle Tag sich öffnet, dachte ich mir dich, du Wegbegleiterin auf dieser unfruchtbaren Erde.»

<sup>63</sup> Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 121 (*L'infinito*, V. 7; «stelle ich mir vor/fingiere ich im Denken»).

<sup>64</sup> In einem späten *Zibaldone*-Eintrag nimmt Leopardi diese Gleichsetzung von *ingere*, *pingere* und *inventare* vor; vgl. «[I] poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta [...]» (Ebda., S. 2366, *Zib.* 4358; ; «Der Dichter imaginiert: Die Imagination sieht die Welt, wie sie nicht ist, und erschafft sich eine Welt, die es nicht gibt, sie fingiert, erfindet, sie ahmt nicht (sage ich) absichtlich nach: Schöpfer, Erfinder, nicht Nachahmer; das ist der entscheidende Charakter des Dichters.»), vgl. Bruni: A proposito di «cuore», S. 121 f.

<sup>65</sup> «Wenn du der ewigen Ideen eine bist, die der ewige Verstand ablehnt, in sinnlicher Form gekleidet zu sehen, und inmitten flüchtiger Kleider, und die Leiden des todbestimmten Lebens zu erleben [...]».

e più vaga del Sol prossima stella  
 t'irraggia, e più benigno etere spiri;  
 di qua dove son gli anni infausti e brevi,  
 questo d'ignoto amante inno ricevi.<sup>66</sup>  
 (V. 50–55).

Wenn sie eines der Gestirne ist, kann ihr diese Hymne gelten. Damit steht auch die Gültigkeit des elegischen Sprechens auf dem Spiel. Beide Bedingungen verbinden das Zyklische und A-Zeitliche. Auf versteckte Weise ist die Geliebte der Mond (« l'una »<sup>67</sup>) und damit Leopardis bevorzugtes Du, die häufigste Figur des Anderen und des Mythischen. Es ist ein Sakrileg, dieses reine Ideal sprachlich zu bestimmen, und in Worte zu kleiden. Nur im Vagen und *ex negativo* wird man ihr gerecht. Sie ist damit eine « ästhetische Idee »<sup>68</sup>, eine « *Anschauung* (der Einbildungskraft) [...], der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann »<sup>69</sup>.

Ihre Zeitform ist die reine Möglichkeit oder die unbestimmte Zukunft. Es könnte sie geben, aber darum geht es nicht, da sie ein reines Gedankenkonstrukt ist. Statt einer romantischen Korrespondenzlandschaft, die der Inspiration und dem Gefühl entsprechen soll, kalkuliert Leopardi, dass die stärkste Form der Dauer des Gefühls paradoxerweise negativ erreicht werden kann. In einem Brief vom 23. Juni 1823 reflektiert Leopardi diesen Umstand:

Dans l'amour, toutes les jouissances qu'éprouvent les âmes vulgaires, ne valent pas le plaisir que donne *un seul instant de ravissement* et d'émotion profonde. Mais comment faire que ce sentiment soit *durable*, ou qu'il se *renouvelle* souvent dans la vie? où trouver un cœur qui lui réponde? [...] Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant à la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet, mais je ne le considérais d'après ce qu'il était; je le contemplais dans mon imagination, tel qu'il m'avait paru dans mon songe. Était-ce une folie? suis-je romanesque? Vous en jugerez.<sup>70</sup>

**66** « Oder wenn eine andere Welt in den erhabenen Bahnen in den unzähligen Welten dich empfängt, und ein schönerer naher Stern als die Sonne dich erleuchtet, und du einen wohlwollenderen Äther atmest, von dort, wo die Jahre traurig und kurz sind, empfängst du diese Hymne von einem unbekanntem Liebhaber. »

**67** Vgl. Cesare Galimberti: Un mot sous les mots nella *Canzone alla sua Donna?* (1980). In: C. G.: *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*. Venedig: Marsilio 2001, S. 87–97.

**68** Vgl. Cristina Coriasso Martín-Posadillo: La canción *Alla sua donna*. El platonismo paradójico de Giacomo Leopardi. In: *Cuadernos de Filología Italiana* 14 (2007), S. 117–132, bes. S. 130.

**69** Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 283 f. (B 240). Damit gestaltet Leopardi « indemonstrable Grenzwert[e] des Ästhetischen », die auf den klassischen Topos des Unsagbaren und des Traumas zugleich verweisen (Robert Stockhammer: Einleitung. In: R. St. (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1602], S. 7–22, hier S. 19).

**70** Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 1251 (*Brief an André Jacopssen*; Hervorh. von Vf.).

Leopardi verbietet sich selbst eine romantische bzw. romaneske Inszenierung. Im Hier und Jetzt – in der Gegenwart und insbesondere in der Moderne – sind das Schöne und das Ideal unmöglich (geworden). *Alla sua donna* blockiert in der lyrischen Gestaltung den *instant*, um das *ravissement* ins Unendliche und Unbestimmte zu erhöhen, und problematisiert die Wiederholbarkeit, um die Wirklichkeit des Ideals herzustellen, indem die unpoetische Wirklichkeit auf Distanz gehalten wird, « [car] ce charme aurait été détruit en s’approchant à la réalité [...] ».

Wie als Antwort auf die letzten Verse von *Il primo amore*, die noch « imago » auf « m’appago » reimen, reproduziert das Bild nun nicht mehr die Wirklichkeit: « E potess’io, / nel secol tetro e in questo aer nefando, / l’alta specie serbar; che dell’imago, / poi che del ver m’è tolto, assai m’appago [...] » (V. 41–44).<sup>71</sup>

Als Abwesenheit erfüllt das Ideal die Funktion, poetisch zu sein. Das wird sich erst mit Baudelaire ändern, der die Gegenwart zum Flüchtigen hin öffnet. Während Baudelaire’s Dame schön ist, da es sie schon nicht mehr gibt, ist Leopardi’s Dame « beatrice », da es sie nicht gibt und nicht geben kann.<sup>72</sup> Die reine Denkmöglichkeit der Geliebten führt zu einer Verdunklung der Szene. Nur indirekt hat die Geliebte (als « luna ») Leuchtkraft. Das ist die geistesgeschichtliche – und die der Moderne gegenüber kritische – Überlegung, die Leopardi’s Diktum stützt: « Il presente non può esser poetico ».

## Bibliographie

### Quellen

- Goethe, Johann W.: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung («Urfaust»)*. Studienausgabe. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek).
- Goethe, Johann W.: *Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe*. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek).
- Grimm, Jacob/Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart/Leipzig: S. Hirzel Verlag 1999, Bd. 3 (Antagonismus–Appellieren).

<sup>71</sup> «Und könnte ich, in diesem traurigen Jahrhundert und in dieser abscheulichen Luft, das erhabene Bild bewahren; nur am Bild erfreue ich mich, seit dem Augenblick, als mir genommen wurde, mich am wahren zu erfreuen.»

<sup>72</sup> Vgl. Fabio Camilletti: «On pleure les lèvres absentes»: «amor di lontano» tra Leopardi e Baudelaire. In: *Italian Studies* 64, 1 (2009), S. 77–90, S. 90.

- Joyce, James: *Finnegans Wake notebook VI. B.8.* In: *The James Joyce Archive*. 64 Bde. Hg. von Michael Groden und Hans Walter Gabler u. a. London/New York: Garland 1977–1979. Bd. 30, S. 207–329.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1968 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 57). Bd. 10.
- Leopardi, Giacomo: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Hg. von Lucio Felici und Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton 2010.
- Novalis: *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München: Beck <sup>4</sup>2001 (<sup>1</sup>1969).
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Hg. von Raffaele Manica. Rom: Newton 2006 (Grande Tascabili Economici, 418).
- Rilke, Rainer M.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn u. a. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1996, Bd. 2. *Gedichte 1910 bis 1926*.
- Schlegel, Friedrich: *Studien des Klassischen Altertums*. Hg. von Ernst Behler. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Paderborn/München u. a.: Schöningh 1979. Bd. 1, S. 217–367.
- Schlegel, Friedrich: *Aus den Fragmenten zur Literatur und Poesie*. In: *Fragmente der Frühromantik. Edition und Kommentar*. Hg. von Friedrich Strack und Martina Eicheldinger. Frankfurt a. M./New York: de Gruyter 2011, S. 97–109.

## Sekundärliteratur

- Blasucci, Luigi: *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*. Venedig: Marsilio 2011 (<sup>1</sup>1987).
- Bredenkamp, Horst: Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Œil. In: Joachim Bromand/Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 455–468.
- Bruni, Francesco: A proposito di „cuore“ e di lessico intellettuale in alcune liriche amorse del Leopardi. In: Giovanni Cecchetti (Hg.): *Giacomo Leopardi. Proceedings of the Congress, Held at the University of California, Los Angeles, November 10–11, 1988; for the Inauguration of the Charles Speroni Chair of Italian Studies*. Florenz: Forum Italicum 1990, S. 113–128.
- Camilletti, Fabio: ‚On pleure les lèvres absentes‘: ‚amor di lontano‘ tra Leopardi e Baudelaire. In: *Italian Studies* 64, 1 (2009), S. 77–90.
- Bigongiari, Piero: Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei *Canti*. In: *L'approdo letterario* 74 (1976). S. 54–82.
- Blasucci, Luigi: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino 1985.
- Cori, Paola: Augenblick. A Reading of Leopardi's *Le ricordanze*. In: *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani* 9 (2013), S. 27–54.
- Galimberti, Cesare: Un mot sous les mots nella *Canzone alla sua Donna?* (1980). In: C. G.: *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*. Venedig: Marsilio 2001, S. 87–97.
- Han, Byung-Chul: *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Bielefeld: transcript 2013.
- Gockel, Heinz: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1981 (Das Abendland – Neue Folge, 12).

- Hühn, Peter: Transgeneric Narratology. "Application to Poetry". In: John Pier (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin/New York: de Gruyter 2004, S. 139–158.
- Jaeger, Michael: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Klinkert, Thomas: *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebesemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*. Freiburg i. B.: Rombach 2002.
- Küpper, Joachim: Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bilderwelten in Petrarca's *Canzoniere* (Mit einem Post-Scriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz von Literaturhistorie und Diskursarchäologie). In: *Romanische Forschungen* 105 (1993), S. 256–281.
- Martín-Posadillo, Cristina Coriasso: La canción *Alla sua donna*. El platonismo paradójico de Giacomo Leopardi. In: *Cuadernos de Filología Italiana* 14 (2007), S. 117–132.
- Michelsen, Peter: Fausts Erblindung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 36 (1962), S. 26–35.
- Moog-Grünewald, Maria: Eidos/Idea/Enthousiasmos. Charles Baudelaires konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft* 51, 1 (2006), S. 93–102.
- Nyman, Martti: Hits and Misses: Lat. considerare and desiderare. In: *Historische Sprachforschung/Historical Linguistics*, 103, 1 (1990), S. 51–68.
- Peper, Jürgen: Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität in der ästhetischen Einstellung, oder: Subjektivität ohne Subjekt. In: Reto L. Fetz/Roland Hagenbüchle u. a. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: de Gruyter 1998. Bd. 2, S. 1213–1248.
- Prete, Antonio: *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Mailand: Feltrinelli 1998.
- Raulff, Ulrich: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen: Wallstein 1999.
- Schneider, Helmut J.: Das Licht der Welt. Geburt und Licht in Goethes Faustdichtung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 75 (2001), S. 102–122.
- Schwarze, Michael: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarca's *Canzoniere*. In: Martin Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129.
- Stockhammer, Robert: Einleitung. In: R. St. (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1602), S. 7–22.
- Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität – Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.
- Winkler, Markus: Liebesblick – böser Blick – poetischer Blick. Zum Bild der schönen Frau in Goethes *Braut von Corinth* und John Keats' *Lamia*. In: Kenneth S. Calhoon/Eva Geulen u. a. (Hg.): *«Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht».* *Über den Blick in der Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 80–98.
- Wright, Crispin: *Truth and Objectivity*. Cambridge: Harvard University Press 1992.

Karin Westerwelle (Münster)

# Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe

Baudelaires *À une Passante* und *La belle Dorothee*

## 1 Einleitung

Vorrangig in der Liebeslyrik erfasst der emphatisch hervorgehobene Augenblick ein Zeit- und Gegenwartsmoment, das durch die erscheinungshafte Präsenz der Schönheit geprägt ist. Zugleich bündelt sich in der plötzlichen oder sinnlich überwältigenden Anschauung der schönen Frauenerscheinung ein allgemeines Verstehen von Welt in ihren Ordnungs- und Sinnstrukturen von Diesseits und Jenseits, der Dinge und der Sprache, des Einzelnen und der Allgemeinheit. Systematisch kann man zwischen zwei Konzepten des Augenblicks unterscheiden. Entweder steht die Zeiterfahrung des Augenblicks in Relation zur Ewigkeit – wie jener «Schlag des Herzens» bei Augustinus<sup>1</sup> oder es vollzieht sich in der Evidenz des Augenblicks die Vergewisserung von Wissen und Erkenntnis<sup>2</sup> – oder aber die Zeitwahrnehmung des Augenblicks konfrontiert wie in der Moderne mit absoluter Flüchtigkeit, Vergänglichkeit und Leere.<sup>3</sup> In der rhetorischen Tradition liegt mit dem Erhabenen und der Rezeption der pseudolonginischen Schrift *Über das Erhabene* eine Reflexion über die besondere sprachliche Form der Rede vor, die durch plötzlich vor Augen geführte Anschaulichkeit ein Entzücken erzeugt. Bereits im 16. Jahrhundert verbildlicht Michel de Montaigne, der mit der rhetorischen Tradition und den für das Erha-

---

1 Vgl. die berühmte Bekehrungsszene in Anwesenheit der Mutter Monica: Augustinus: *Bekenntnisse*. Lat.–Dt. Eingel., übers. und komm. von Joseph Bernhart. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag 1987, S. 464–465.

2 Vgl. Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. München: Fink 1964 (Poetik und Hermeneutik, 1), S. 9–27, S. 11: «Der Wirklichkeitsbegriff der momentanen Evidenz ist eben ein solcher, der augenblickliches Erkennen und Anerkennen von letztgültiger Wirklichkeit einschließt und gerade an dieser Implikation identifizierbar ist.»

3 Karl Heinz Bohrer hat in *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014 (<sup>1</sup>1996) (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2102) die Zeitstruktur repräsentativer Abschiedsmomente in der französischen und deutschen Literatur untersucht. Momente des Abschiednehmens werden im Werk Baudelaires nicht durch einen metaphysischen Bezugsrahmen beruhigt, sondern als subjektive Verlusterfahrung der Unwiederbringlichkeit imaginiert.

bene als Musterbeispiel geltenden Fragmenten der Liebessprache des plötzlichen Erlebens bei Sappho vertraut ist, den unerwarteten Anblick der Schönheit im Prozess des Lesens, das Entzücken auslöst, an einem profanen Gegenstand. Für den skeptizistischen Denker und Schriftsteller Montaigne, der dem Menschen keinen Zugang zu einer höheren, metaphysischen Wahrheit zuerkennt, gleichen Buch, Schrift und Text dem roten Samtstoff, der erst bei besonderem Lichteinfall, und d. h. durch mehrmaliges Hinwenden des Blickes auf ihn («soudaines reprises»<sup>4</sup>), plötzlich in seiner schönen leuchtenden Farbe zu sehen ist.

Je nach Deutungszusammenhang verbindet sich mit dem hervorgehobenen Augenblick ein (religiöses) Ewigkeits- und ein Glücksversprechen oder aber eine Erfahrung, die den einzigartigen Moment des sinnlichen Entzückens und des Rausches als immer schon flüchtigen und unwiederholbaren begreift. Ordnet sich der Augenblick metaphysischen oder (neu-)platonischen Konzepten ein, dann beglaubigen sich mit ihm vorgängige Sinnordnungen, das Augenblickliche verweist dann auf das Ewige. Dagegen bezeichnen in der modernen Literatur, hier vor allem paradigmatisch in der mit Bezug auf Charles Baudelaire geführten Debatte, die Kategorien «Flüchtigkeit», «Plötzlichkeit» und «Präsenz» einen Moment, der in modernen sprachlichen Formen Gewalt, Abgründigkeit, die Gefährdung durch den schönen Schein, die Absenz von Sinn im aus dem Kontinuum herausgerissenen Augenblick vermittelt.<sup>5</sup> In einem wichtigen Beitrag hat Rainer Warning mit Bezug auf die Tradition der Liebeslyrik die dichterische Fiktion als den «systematische[n] Ort aller Destruktionsarbeit»<sup>6</sup> von Seinspartizipation und Scheinproduktion erläutert. Demnach be-

---

4 Michel de Montaigne: *Les Essais*. Hg. von Jean Balsamo, Michel Magnien und Catherine Magnien-Simonin. Paris: Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade, 14), S. 430: «Tout ainsi que pour juger du lustre de l'escarlatte, on nous ordonne de passer les yeux pardessus, en la parcourant à diverses veues, soudaines reprises et reiterées.» (*Des Livres*, II, X).

5 Eine umfassende Darstellung und kritische Diskussion wichtiger Konzepte bietet Hermann Doetsch: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*. Tübingen: Narr 2004 (Romanica Monacensia, 70). Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (Edition Suhrkamp, 1058/Neue Folge, 58); Karl Heinz Bohrer: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*. München 2009; ferner Karl Heinz Bohrer: Dionysos. Eine Ästhetik des Erscheinens. In: Mira Fliescher/Fabian Gopelsröder/Dieter Mersch (Hg.): *Sichtbarkeiten. Erscheinen Zur Praxis des Präsentativen*. Zürich: Diaphanes 2013, Bd. 1, S. 13–38.

6 Rainer Warning: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317, S. 291.

steht das dichterische Verfahren aus zwei Komponenten: Es erzeugt auf der einen Seite als rhetorische Hervorbringung einen schönen Schein und auf der anderen Seite behauptet es eine Teilhabe und Partizipation am göttlichen Sein, die durch die rhetorische Dimension zugleich bestätigt und unterlaufen wird. Traditionell ist es der Blick in die Augen der Geliebten als pointiert hervorgehobener Moment menschlicher Kommunikation überhaupt, der sich mit einem starken Affekt und der Erfahrung eines besonderen Zeitmoments verknüpft: Der Liebesaugenblick gilt als wahrheitsverbürgendes Konzept. In seinem lichtstrahlenden Glanz scheint der Blick in die Augen der Geliebten der metaphysischen oder theologischen Deutung von Welt zu entsprechen; Ewigkeit und Augenblick scheinen zusammenzufallen. Der Augenblick bestätigt Partizipation am göttlichen Sein. Sofern aber das schöne Erscheinen als das plötzliche Sichtbarwerden eines Ewigen in Raum und Zeit mehr und mehr als rhetorisch konstruiert befragt wird und in die Krise gerät, bemisst sich der in der Dichtung vorgestellte Augenblick jenseits von Wahrheit und Lüge als imaginatives Konstrukt.

In ästhetikgeschichtlicher Perspektive ist der Ansatz Warnings um einen wichtigen Aspekt zu erweitern. Er ist für die Dichtung und Kunstkritik Charles Baudelaires entscheidend, spielt aber auch schon in der älteren italienischen Lyrik eine Rolle. Gemeint ist die sinnlich-visuelle Verbindung der Augenblicklichkeit der Liebe mit der Erfindung und Konstruktion des schönen Bildes, des Zeichens oder der *figura*, die sich im Herzen des Liebenden einschreibt oder in der Anschauung eröffnet. Es ist offensichtlich, dass gleichursprünglich gefasster Augenblick und (malerische) Bild-Erscheinung der Schönheit den Schein in den Mittelpunkt rücken. Hier interessiert dann der Schein als das Verhältnis der Darstellung zu ihrem Gegenstand. Der Augenblick feiert die Präsenz des Schönen im künstlerisch-erzeugten Bild. Wenn mehr das schöne Bild und die schöne Erscheinung genossen werden als das, worauf diese jenseits von künstlerischer Potenz verweisen, gewinnt folglich die rhetorisch-literarische Ausführung eine Autonomie, die sich nicht mehr dem metaphysischen Ordnungsgefüge von Welt einordnet.<sup>7</sup>

Ohne Frage ist Baudelaire ein großer Theoretiker von Zeit und Erinnerung. In diese Konzeptionen fügt sich ein, was man als den Schock, das Plötzliche

---

<sup>7</sup> Vgl. zu den Aufgaben religiöser Bilder im Frömmigkeitshorizont Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Übers. von Hans Günter Holl. Berlin: Wagenbach 2013 (<sup>1</sup>1984) (Wagenbachs Taschenbücherei, 693), S. 68–70. Zum Gegengewicht des Bildes im Anspruch der religiösen Kunst, eine übersinnliche Bedeutung zu vergegenwärtigen, vgl. Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 955), S. 31–32.

oder den Augenblick bei Baudelaire benennen kann.<sup>8</sup> Es wäre irreführend, den Terminus ›lyrischer Augenblick‹, wie ihn der vorliegende Band als Begriff nahelegt, auf Baudelaire anzuwenden.<sup>9</sup> Die in ihm suggerierte Ganzheit und harmonische Einbindung von Subjekt und Welt ist als Lob (›laudare‹) von Schöpfung und Mensch bei Baudelaire nicht gegeben. An seiner grundlegenden, für Dichtung und Ästhetik relevanten Überzeugung, dass der Mensch vielmehr durch das Böse als durch das Gute sich definiere und die Kultur eine dünne Firnis sei, die sich über die Natur lege, dürften kaum Zweifel bestehen.<sup>10</sup> Das in den *Fleurs du mal* in Wahrnehmungen und Affekten zu Tage tretende Hässliche, Dissonante und überraschend Konsternierende verletzt traditionelle Vorstellungen vom Schönen. Die mit lyrischen Konventionen brechende ironische Sprache, ein zwischen dem Hohen und Niedrigen changierender Stil und nicht zuletzt Elemente karikatürlicher Bildlichkeit<sup>11</sup> unterlaufen das Pathos des ›lyrischen Augenblicks‹.

Auf dem Deckblatt der Druckfahnen der *Fleurs du mal* hat Baudelaire die Gattungsbezeichnung «Poésies» gestrichen und die Streichung mit einem lakonischen Kommentar für seinen Verleger Auguste Poulet-Malassis versehen.<sup>12</sup> Der Autor zeigt darin den Bruch mit der traditionellen Konzeption der hohen Gattung der Lyrik an,<sup>13</sup> die preisende, qua Erinnerung erfolgende Anrede an

---

**8** Der Schock-Begriff, auch «Chock» geschrieben, ist wesentlich von Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 21980 (1969) (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 47) geprägt worden. Benjamin betont, dass für Baudelaire die «Sensation der Moderne» nur um den Preis der «Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis» (Ebda., S. 149) zu haben gewesen sei.

**9** Sicherlich ist in der Widmung des *Spleen de Paris* von den «mouvements lyriques de l'âme» die Rede, allerdings sollen diese wie die ›Wellenbewegungen der Träumereien‹ und die ›Sprünge des Bewusstseins‹ durch eine prosaische Sprache, ›ohne Rhythmus und ohne Reim‹, erzeugt werden (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975 f. (Bibliothèque de la Pléiade, 1, 7), Bd. 1, S. 275 f.; im Folgenden beziehen sich alle abgekürzten Angaben mit Band- und Seitenzahl auf diese Ausgabe).

**10** Vgl. Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München: Beck 2010, spezieller zu Baudelaire: Karl Philipp Ellerbrock: *Ästhetische Differenz. Zur Originalität von Baudelaire's Poe-Übersetzungen*. Paderborn: Fink 2014.

**11** Bettina Full: *Karikatur und Poiesis. Charles Baudelaire's Ästhetik*. Heidelberg: Winter 2005 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 24). Vgl. zu den ironisch-karikaturalen Inszenierungen von Muse und Dichter auch Karin Westerwelle: *Nouveaux avatars du poète moderne*. In: *Le Magazine littéraire* 548 (2014), S. 68–70.

**12** Für die Lyrik Baudelaire's gilt die Einschätzung Houellebecq's gegenüber dem Genre Roman: «La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne.» Michel Houellebecq: *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Édition J'ai lu 1998 (J'ai lu, 4576), S. 42.

**13** Erich Auerbach: *Baudelaire's Fleurs du Mal* und das Erhabene. In: E. A.: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der Französischen Bildung*. Bern: Francke 1951, S. 107–127 (wiederabgedruckt

die Geliebte und ihre Schönheit, die sich in Natur und Landschaft spiegelt. Eine aufrichtige Kommunikationssituation zwischen Sprecher und Leser, d. h. zwischen einem Sprecher-Ich, das sich der Lyrik widmet, und einem Publikum, das sich an gefälligen Werten des ökonomischen *«bien être»* ausrichtet, ist für Baudelaire – anders als bei den Dichtern Alphonse de Lamartine oder Victor Hugo – nicht mehr gegeben. Baudelaire gehört nicht mehr zu den Dichtern oder Literaten, denen es möglich war, ein öffentliches politisch und kulturell bedeutendes Amt auszuüben und selbst eine Praxis des öffentlichen Lebens zu entwerfen, denn im großstädtischen Paris hat der Dichter trotz seiner Anstrengung, für sich den Habitus des *«homme du monde»* auszubilden, ein unstetes, finanziell prekäres Leben geführt. Gesellschaftliche Anerkennung und aktuelles, zeitgenössisches Prestige hat Baudelaire – anders etwa als Victor Hugo – zu Lebzeiten nicht erfahren. Für die nachrevolutionäre Situation hat er hell-sichtig die Entfremdung des breiten Publikums von der modernen, neu entstehenden Literatur diagnostiziert. In seiner Initiative, sich 1861/1862 für die *Académie française* zu bewerben, liegt eine politisch-inszenierte Herausforderung an die gesellschaftliche Institution. Ohne Frage haben die alltägliche Erfahrung von industrialisierter, massenmedialer Lebenswelt und das steigende Desinteresse gegenüber anspruchsvoller Lyrik auch die Selbstverständlichkeit des Dichter-Seins und das Prestige des Autors beeinträchtigt. Die Erfahrung der Brüchigkeit von Welt führt zu keinerlei Einstimmung, die in einer Einheit stiftenden Anschauung des Schönen liegt. Insofern sind *«lyrische Augenblicke»* aus der poetischen Sprache Baudelaires verbannt.

Im Folgenden geht es nicht um eine systematische Darstellung des Augenblicks und von Zeitkonzeptionen bei Baudelaire. Vielmehr handelt es sich darum, anhand des Sonetts *À une Passante* noch einmal die Erfahrung punktueller, im flüchtigen Augenblick sich ereignender Schönheit zu rekapitulieren und dabei aufzuzeigen, in welcher Formensprache das Erscheinungsbild der Passantin sich präsentiert. Die Darstellung der *«flüchtigen Schönheit»* soll dann mit dem Prosagedicht *La belle Dorothée* aus dem *Spleen de Paris* verglichen werden, um die avantgardistischen Züge Baudelaires in der Darstellung des Augenblicks zu erfassen. Sie liegen – gegenüber dem vermittelt suggerierten Schwarz (der Trauerkleidung, des majestätischen Schmerzes) im Sonett – in einer Ästhetik der Farbe im Prosagedicht. Ferner zeigen sie sich in den bewegten, fragmentierten und zugleich geometrisch überpointiert gezeichneten Formen der Frauenfigur, die sich im Zuge ihres farblichen Erscheinens als Bild

---

in: Alfred Noyer-Weidner [Hg.]: *Baudelaire*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 [Wege der Forschung, 283], S. 137–160).

konstituiert, sowie in der historisierenden Reflexion über den Zusammenhang von Ökonomie und Literatur, der sich aus der Prostitution der Schönheit ergibt.

## 2 Sprachformen des Augenblicks

Eine der Schwierigkeiten der Baudelaire-Forschung besteht darin, Bilder und Sprachformen des Augenblicks zu deuten, d. h. sie entweder einem Paradigma traditioneller oder aber moderner Weltdeutung, die sich keinem metaphysischen Ordnungsmodell verpflichtet weiß, zu integrieren. Der Grund für die Ambivalenzen oder sogar gegensätzlichen Interpretationen liegt in der Kompositionstechnik des Dichters, der erstens in ausgefeilten Zitationen den Horizont der aktuellen Poesieformen vor Augen führt und Eigenes davon kritisch und ironisch absetzt, und der zweitens in großer Dichte religiöse Muster und Figuren aufnimmt, die scheinbar auf eine religiöse Fundierung der baudelaire'schen Ästhetik verweisen. Wenig bedacht wird, dass speziell religiöse Formen und Modelle einen Zugang zum Spirituellen und Unsichtbaren ermöglichen, der für die europäische Literatur und Kultur exemplarisch ist und auf den auch Baudelaire nicht verzichtet, um religiöse oder liturgische Formen in ganz anderer Weise zu aktualisieren. Selbst die Ästhetik der Moderne, wie sie Baudelaire im *Peintre de la vie moderne* formuliert, bedient sich der theologisch geprägten, ebenfalls zitathaft herangezogenen Kategorie der «Ewigkeit»<sup>14</sup>, und ebenso spielt das Sonett *À une Passante* (I 92–93) auf den göttlichen Raum der Ewigkeit an. Folglich besteht eine Klippe der Interpretation darin, ironische Brechungen und Kontexte zu erkennen. So scheint beispielsweise mit dem berühmten Bild des Aufstiegs des Albatros, dem der Dichter verglichen wird («Le Poète est semblable au prince des nuées [...]», I 10), eine Zugehörigkeit zum

---

**14** Die berühmte Formel lautet: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.» (II 695). Obwohl bereits von Claude Pichois im Kommentar aufgewiesen, wird auf die Formulierungen Lamennais' in der *Esquisse d'une philosophie* von 1841 selten verwiesen («Car l'Art implique le beau essentiel, immuable, infini, identique avec le Vrai dont il est l'éternelle manifestation, et quelque chose qui le rende accessible à nos sens, qui le détermine au sein de la Création contingente; et comme le Vrai ou l'Être infini est, dans son unité, la source d'où dérive l'inépuisable variété des êtres finis qui le manifestent dans l'univers, le Beau infini est la source d'où dérive le Beau créé, ou la variété inépuisable des formes limitées qui le manifestent dans l'espace et dans le temps. [...] l'art implique deux éléments inséparables, l'élément spirituel ou idéal dont le type premier est l'infini, l'élément matériel dont le type premier est le fini.» (Félicité Robert de Lamennais: *Esquisse d'une philosophie*. 4 Bde. Paris: Pagnerre 1840–1846, Bd. 3, S. 126–127).

Äther – von den stilistisch hohen «nuées», nicht den profanen «nuages» ist die Rede – und eine Partizipation am Göttlichen verbunden, die Baudelaire jedoch mit Referenz auf Victor Hugo lediglich zitiert, ohne sie für seine Ästhetik zu übernehmen. Ebenso wäre eine systematische Analyse der Entrückung bezeichnenden Wörter «extase» und «mystique» zu leisten, um in ihrem jeweiligen Vers- und Strophenkontext die besondere Bedeutung und Nuance zu erkennen, die ihnen in den *Fleurs du mal* verliehen ist. Die Partizipation am Göttlichen ist hier keineswegs mit dem bloßen Wort gegeben. Der Glanz der Augen der angesprochenen Geliebten in *Le Flambeau vivant* in dem Vers «Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique [...]» (I 44) strahlt in der sprachlichen Form eines Oxymorons. Doch ist zu beachten, dass die «mystische Klarheit» ein Erglänzen von «charmanten Augen» beschreibt. Ein Element des mystischen Diskurses trifft auf profane Galanterie und Liebesrede, von denen sich hier das religiös Unbegreifliche in Evidenz ableitet. Durch den subversiven Gebrauch des Wortes «charmants», der bereits von Stendhal vorgezeichnet ist<sup>15</sup>, verwandeln sich die Augen in eine schwer greifbare Potenz, die *prima facies* im Profanen angesiedelt ist. Der hervorgehobene Augenblick beinhaltet in den *Fleurs du mal* zumeist ein Moment des Schreckens, der sich wie in *XC Les sept Vieillards* (I 87) auch in traditionellen Bildern, z. B. des Schiffbruchs, darstellt. Natürlich gehört auch der erwartungsvolle oder überraschende Ausruf, die Apostrophe «Ô», zu den Formen, in denen sich ein augenblicklicher Affekt ausdrückt und der systematisch zu erschließen wäre.

Licht, Helligkeit, Erstrahlen und die Plötzlichkeit der in Raum und Zeit gestellten Erscheinung gehören in Literatur, Philosophie und Religion zu den entscheidenden Elementen der Versicherung von Wahrheit oder der Präsenz von Schönheit. In einer Ästhetik des Bösen, in den *Fleurs du mal*, kann eine solche Evidenz des Lichtes nicht als ein *a priori* oder als ein unverbrüchlicher Ursprung gesetzt sein. Eine solche präsentische Erscheinung des Schönen ist unwahrscheinlich, weil sie sich vor einem Hintergrund oder in einer Situation ereignet, die gänzlich durch Leere, Nichtigkeit und Schwärze geprägt ist. Dennoch gehören auch in den *Fleurs du mal* wie im *Spleen de Paris* die Wahrnehmungsmomente der Plötzlichkeit des Beleuchtens (im Sinne der Illumination) und der lichtartigen Explosion zu jenen Phänomenen, in denen sich eine im Augenblick aufscheinende Schönheit manifestiert. Allerdings finden diese Augenblicke in einer gänzlich neuen Konstellation statt. Diese ist bedingt vom modernen Bewusstsein, von der Transzendenz, der Ewigkeit der Seele oder der

---

15 Vgl. die Ausführungen von Christina Bonhoff: *Hypokrisie und Macht. Kritik der bürgerlichen Gesellschaft bei Stendhal und Daumier*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Dissertation Münster, erscheint 2015).

Wiederauferstehung und Erlösung abgeschnitten zu sein, wie es eindrücklich in dem Gedicht *IX Le mauvais Moine* (I 15–16) dargelegt ist. Hier wird die Seele als ein bildloser Kerker, als ein Grab, vorgestellt, in dem das Sprecher-Ich « seit Ewigkeit » (« Depuis l'éternité ») lebt und den es durchmisst. Die negative unendliche Zeit wird hier gegen die alte heilsgeschichtliche Wortbedeutung von Ewigkeit gebracht. Sie meint gerade nicht die göttlich erlöste Ewigkeit, sondern einen Ort endloser Verdammnis, die sich bildlich in der Farbe Schwarz darstellt. Die existentielle Situation stellt sich also vermittelt über alte Sprachformen, die göttliche Zeit erfassen, im schwarzen Raum der Bildlosigkeit dar.

In einer Reihe von Gedichten taucht die Frage nach der Möglichkeit von Erhellung, Beleuchtung, Bebilderung und Farb- und Formgebung vor schwarzem Hintergrund auf. Wie kann das gänzlich Schwarze anschaulich werden? Wie sollten auf einer schwarzen Fläche Farben und Formen sichtbar werden? So eröffnet das Gedicht *LIV L'Irréparable* die Frage, wie es möglich sein soll, nicht nur die irdische Welt, sondern selbst den dunklen, schlammigen Himmel zu erleuchten.

Peut-on illuminer un ciel noir et bourbeux?  
(I 53)

In der *LVIII Chanson d'après-midi* stellt sich eine ähnliche Situation bei plötzlicher Erhellung dar:

Mon âme par toi guérie,  
Par toi, lumière et couleur!  
Explosion de chaleur  
Dans ma noire Sibérie !  
(I 60)

Licht und Farbe – die als Metaphern aus der Malerei poetische Sprachformen bezeichnen – erleuchten in einer augenblicklichen Plötzlichkeit, nämlich in einer radikalen Zeitlichkeit der Explosion, einen schwarzen, kalten und weit ausgedehnten Raum, die « noire Sibérie », mithin einen Raum, der schneebedeckt als Weiß vorzustellen ist. In dieser Erleuchtung, die zugleich eine Aufsprengung von festen Formen und flächiger Farbe in tausend Bestandteile bedeutet, liegt das Remedium für die kranke Seele.<sup>16</sup> Unweigerlich aber wird die Seele in ihr < schwarzes Sibirien > zurücksinken, denn die < Explosion > vollzieht

<sup>16</sup> In dem Prosagedicht *Le mauvais Vitrier* ist das Zerbersten von Glasscheiben als böse Handlung inszeniert. Vgl. Karin Westerwelle: Zeit und Schock. Charles Baudelaires *Confiteur des Artistes*. In: *Merkur* 47 (1993), S. 667–682.

sich als punktuell Ereignis, als ein Blitz, der dem dunklen respektive weißen Raum Licht und Farbe für einen Augenblick verleiht.

Die metaphorische Konstellation der Hintergrundfarbe Schwarz, der etwas Leuchtendes einzumalen ist, entspricht einer Grundbedingung, die für das Verständnis des Augenblicks entscheidend ist, der in keine transzendente Ewigkeit überführbar ist. Seit seinen ersten Schriften über die Kunst, im Besonderen im *Salon de 1846*, hat Baudelaire das moderne Leben und die neue Ästhetik ins Verhältnis gesetzt. Eine neue Ästhetik der Farbe ist zentral für den *Salon* von 1846.<sup>17</sup> Baudelaire unterstreicht die Veränderung in den Sitten und den Kleidern, die sich im schwarzen Anzug anzeigt. Die Aufgabe der modernen Kunst sieht er darin, die moderne Lebenswelt künstlerisch zu gestalten: « Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. » (II 495). Baudelaire konstatiert zunächst, wie andere Schriftsteller und Künstler, die Veränderung in der Mode, die sich von der farbigen, repräsentativen Kleidung der Aristokratie in ein uniformes graues und schwarzes Kostüm des Bürgertums verwandelt hat. In einem zweiten Schritt unterstreicht er den Unterschied zwischen denjenigen Farben, die man in Kultur und Mode vorfindet (« habit noir », « cravate blanche », « fond gris »), und den Farben, die der Künstler erschafft. Die Farbe des Gemäldes besteht weder in Grau noch Schwarz, sondern in jenem Mehr, einer feinen Nuance des Schönen, die wie ein Supplement des Gemäldes auf die Subjektivität des Malers verweist.

Farbliche Erscheinung und Beleuchtung der Welt spielen bereits in den *Fleurs du mal* eine entscheidende Rolle, um Momente des Schönen oder des Erscheinungsschreckens zu erzeugen und zu bezeichnen. Im *Spleen de Paris* gewinnen diese Elemente einer modernen Ästhetik, die den traditionellen Formbegriff aufsprengt, weiter an Bedeutung.

### 3 Blick, Form und Bild in *À une Passante*

Eines der berühmtesten Liebessonette der französischen Literatur ist Baudelaires *XCIII À une Passante* aus den *Tableaux parisiens*. Es wurde oft in die deut-

---

<sup>17</sup> Vgl. grundsätzlich für die ästhetikgeschichtliche Diskussion über Farbe und Form: Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Fink 1987, und Jacques Le Rider: *Les Couleurs et les mots*. Paris: Presses Universitaires de France <sup>2</sup>1999 (<sup>1</sup>1997) ( *Perspectives critiques*).

sche Sprache übersetzt und häufig kommentiert.<sup>18</sup> Sowohl in der Gedichtform als auch im Thema greift Baudelaire auf klassische, altverbürgte Modelle zurück.

Hofdichter und Juristen des Staufers Friedrich II. haben im 13. Jahrhundert das Sonett erfunden und als Form ausgeprägt. In der italienischen Tradition hat es durch den *dolce stil nuovo* (den *neuen süßen Stil*) Dantes (1265–1321) und vor allem durch Francesco Petrarca (1304–1374) *Canzoniere* eine große Verbreitung erfahren, auch als die Liebeslyrik Petrarca und die Sonettform von den französischen Dichtern im 16. Jahrhundert rezipiert wurden. Von da an setzt sich das Sonett als kurze und konzentrierte Form in der französischen Dichtung durch. Baudelaire kennt diese Tradition. Er hat seine Dichtkunst an Pierre de Ronsard (1524–1585) geschult und ihn wie andere Dichter seiner Generation es taten, z. B. Gérard de Nerval und Sainte-Beuve, gelesen.

Das Sonett, bestehend aus zwei Quartetten und zwei Terzetten, findet mit dem Alexandriner, dem zwölfsilbigen, auch in der klassischen Tragödie des 17. Jahrhunderts verwendeten Vers, eine als erhaben geltende Ausdrucksform. Die mögliche Aufteilung in zwei *hémistiches*, also in Halbverse von je sechs Silben, läuft oft einer inhaltlichen Gliederung parallel. Versform, Inhalt und logische Argumentation arbeiten in einem engen Korsett der Worte und der Mittelzäsur dynamisch mit- oder gegeneinander. Der Reim unterstützt die Gliederung in Strophen. Zumeist bilden umschließende Reime (abba) die Einheit der Quartette aus. Die sechs Verse der Terzette können unterschiedlich verbunden sein: Beliebt ist der Paarreim, dem ein umschließender Reim folgt (ccdeed).

Die metrische Form unterstützt die sprachliche Anlage und den Inhalt. Man muss sich vergegenwärtigen, dass das Sonett eine Ableitung, eine Art Beweisführung in Sachen Schönheit ist. Seit seinen Anfängen nimmt das Sonett die logisch-ableitende Form des Syllogismus auf: Bei diesem Schlussverfahren wird aus zwei Prämissen eine Schlussfolgerung abgeleitet. Sie kann z. B. so aussehen: Die Augen der Dame sind schön. Schönheit täuscht nicht. Deswegen ist es richtig, die Schönheit der Dame als das Wahre zu lieben. Aufgrund des geordneten Aufbaus stimmt in der Regel auch die Satzfolge mit der Strophenabfolge überein, d. h. das erste Quartett wird grammatikalisch aus einem Satz gebildet. Die Form des Sonetts ist besonders streng und im Laufe der Literaturgeschichte in geschliffenen Formen verfeinert worden.

Im Kern handelt es sich bei den klassischen Sonetten Petrarca und der Renaissance um Liebeslyrik. Traditionell wird die Frau zur Dame (‹*donna*›) oder Herrin (‹*maîtresse*›) erhöht. Grund dafür ist ihre besondere Schönheit,

---

<sup>18</sup> Vgl. Karin Westerwelle: Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren. Baudelaire's *À une Passante*. In: *Romanische Forschungen* 107 (1995), S. 53–87.

die zugleich Zeichen ihrer hohen Tugenden ist. Ihre außergewöhnlichen Eigenschaften werden gepriesen oder – wie es in der mittelalterlichen Sprache heißt – ‚gelobt‘. Diese Elemente des Frauenlobs kennt Baudelaire und übernimmt sie in der Apostrophe einer kreolischen Frau in dem Sonett *LXI À une Dame créole* (I 62–63). Anders als die Passantin des gleichnamigen Gedichtes redet er die ‚exotische‘ Frau als «Dame» an, unterläuft die formal schönen Elemente allerdings durch die Schlusspointe. Der letzte Vers entehrt die Augen der Dame auf doppelte Weise, indem er sie erstens zu großen, leeren Spiegelflächen macht und zweitens den herrschaftlichen Blick der Augen in die Ambiguität eines Vergleiches zwingt, welcher die (ökonomische) Unterwerfung der Schwarzen und die der erotisch-begehrenden Dichter miteinander ins Verhältnis setzt. Die Schönheit der Dame entfacht die Liebe oder auch leidenschaftliches Begehren. Immer wieder geht es um das Sehen der schönen Dame oder der Schönheit und um das Thema der sprachlichen Figuration dieser einmal erblickten Schönheit. Traditionell manifestiert sich die Schönheit in der plötzlichen Liebesbegegnung eines Sprecher-Ichs mit der weiblichen Figur. Der Liebesblick offenbart und zeigt eine Schönheit, die Gedicht oder Lied darstellen soll.

Die Begegnung zwischen dem lyrischen Ich und einer weiblichen Figur gehört zu den besonderen Situationen, Motiven, Ritualen der Liebesdichtung, die jeweils unter dem Einfluss historischer und gesellschaftspolitischer Faktoren unterschiedlich gestaltet sind. Der lyrischen Konvention und menschlichen Erfahrung entsprechend, sind es die Augen der Dame, in denen sich die Liebe manifestiert. Auch wenn und gerade weil die Dame oder Geliebte nur augenblicklich erscheint, zeigt der Blick seine Wirkung in einer Verletzung im Herzen. Er erzeugt eine Wunde, ein Zeichen, eine Figur, ein Bild im Herzen des Liebenden. Eine mittelalterliche Warnung vor dem allzu begehrrichen Auge macht den Prozess sehr gut deutlich:

Die Augen sind die ersten Pfeile des Begehrens. Das Sehen der Frau ist die hauptsächliche Quelle der Begehrlichkeit, der Geist ist dann durch die Augen gefangen. Denn der Blick wirft den Speer der Liebe, er nährt den Wunsch des Begehrens, verführt den Geist, verzaubert die Seele und verletzt das Herz. Halte also den Blick zurück, unterdrücke die Unvorsichtigkeit deiner Augen und hafte sie nicht fest an der Schönheit des Fleisches.<sup>19</sup>

---

19 Isidor von Sevilla: *Synonymorum* II, 16, PL 83, col. 849: «Oculi quoque prima tela libidinis; visio prima concupiscentia mulieris, mens enim per oculos capitur. Aspectus namque amoris jacula mittit, concupiscentiae libidinem nutrit aspectus, mentem illicit, animam titillat, cor vulnerat. Subtrahe igitur visum, reprime oculos a petulantia, nec eos figas in specie carnis.» Zit. in: Christopher Lucken: *L'Imagination de la dame. Fantômes amoureux et poésie courtoise*. In: *La Vision e lo sguardo nel Medio Evo. View and Vision in the Middle Ages*. 2 Bde. Turnhout: Brepols 1998 (Micrologus, 5.6), Bd. 2, S. 201–228, S. 208.

Im Liebesblick, durch den ein Bild der Geliebten im Herzen oder in der Vorstellung entsteht, beleuchten die Dichter erkenntnistheoretische Prozesse, die Wahrnehmung, Imagination, *memoria* und *passio* betreffen. In den Augen zeigt und offenbart sich die Liebe. In ihnen oder im Antlitz der Dame erscheint der Liebesgott Amor als engelhafte, schalkhafte oder dämonische Figur mit besonderen Attributen wie Pfeil, Bogen, Köcher oder Augenbinde. Seit der mittelalterlichen Dichtung sind die Augen der Dame ein Spiegel. In den Augen manifestieren und spiegeln sich die Deutungen und Anschauungen von Welt. Narzissthaft reflektieren sich in ihnen die Blicke und Ansichten des lyrischen Ich. Insofern zeigt sich im Spiegel der Dame poetische Subjektivität. Liebeslyrik ist deshalb – vor allem in der Moderne – Ich-Darstellung. Die Augen der Dame zeigen aber nicht nur Abbilder der irdischen Welt, sondern sie sind jene Lichtfläche, auf der sich z. B. göttliche Vision und eine höhere Ordnung von Welt reflektieren. Insofern vermitteln Licht und Glanz der Augen in ihrer strahlenden Helligkeit göttliches Licht.

Ein solches Modell des Blicks, bei der die Frau zur Repräsentantin der Göttlichkeit wird, findet sich an berühmter Stelle in Dantes *Göttlicher Komödie*. Im ersten Gesang des *Paradiso* sieht der Jenseitswanderer Dante in die Augen der Beatrice, also jener Frauengestalt, die ihn zunächst durch das Paradies führt. Die Augen der Beatrice blicken zum göttlichen Licht empor. Über Beatrice und in ihrem Blick hat Dante Anteil am Göttlichen. Auge und Licht sind ein Element einer allgemeinen Ordnung von Welt, die Mensch und Gott in ein Partizipationsverhältnis stellt. Auch das 19. Jahrhundert kennt dieses Modell einer göttlich stabilisierten Welterklärung. Fraglich ist jedoch, ob die Dichter und Maler des bürgerlich-nachrevolutionären Zeitalters noch in ähnlicher Weise wie Dante die Partizipation des Menschen am Göttlichen darstellen. Baudelaire folgt diesem alten Modell der Seinsversicherung nicht mehr. In der Dante-Rezeption des 19. Jahrhunderts spielt das Bildsujet «Dante und Beatrice» bereits vor den Präraffaeliten eine Rolle. Ary Scheffer (1797–1858), dessen religiöse Bildwerke denen der Nazarener verwandt sind, hat in christlich-sentimentaler Überformung *Dante et Béatrix* gemalt. Der Stich (von Narcisse Leconte, 1846/1855) zeigt Dichter und Frauenfigur in fließend langen Gewändern; Dante blickt zur mariologisch stilisierten Beatrice auf, diese wiederum hat ihren Blick gen Himmel gerichtet. Die sentimentale Figurengestaltung zeigt sich sowohl in den ausdruckslosen, sich ähnelnden Gesichtszügen mit den großen, leicht umflorten Augen und der andächtig zaghaften Handgestik. In einem Beitrag zur Renaissance der religiösen Studien in der *Revue des Deux Mondes* von 1859, der die geistige innere Erhebung und die Ausrichtung an den Formen des Inneren fordert, wird das Gemälde Scheffers als Modell empfohlen: «Rappelons-nous le beau tableau d'Ary Scheffer sur Dante et Béatrix. Il symbolise admirablement

l'idée vraie de la révélation. Illuminé par les rayons émanant de l'idéal, Dante contemple Béatrix, qui voit Dieu.»<sup>20</sup>

Baudelaires Sonett *À une Passante* rückt die Liebesbegegnung in den städtischen Horizont. Alle Elemente des Gedichts unterstreichen das Moment der Flüchtigkeit, d. h. den Modus der punktuellen Wahrnehmung, die in keine Kontinuität der Zeit überführt wird:

XCIII À UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

2 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse

4 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

6 Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

8 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit ! – Fugitive beauté

10 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

12 Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

14 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

(I, 92–93)

---

**20** Albert Réville: De la Renaissance des études religieuses en France. In: *Revue des Deux Mondes* 24 (1859), S. 68–99, S. 96. Vgl. auch den Nachruf von Théophile Gautier auf *Ary Scheffer* und seine kurze Charakterisierung des Gemäldes in: *L'Artiste. Nouvelle série* 4 (1858), S. 97–99, S. 99. In dem Gedicht *Le Triomphe de Pétrarque. A Louis Boulanger* heißt es in Vers 10: «Béatrix dans les cieus avait fui sans retour», in: Théophile Gautier: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Michel Brix. Paris: Bartillat 2004, S. 203. Vgl. ebenfalls den Hinweis auf Beatrice als ideales künstlerisches Modell der Weiblichkeit in Théophile Gautier: *Le Salon de 1844*. In: *La Presse* (26. März 1844), S. 1–2. Zur Einordnung Scheffers in eine «bestimmte Sentimentalität im Ausdruck und den Gesten», die die «Entwicklung einer populären, süßlich-religiösen Bildsprache» der *imagerie sulpicienne* ankündigt, vgl. Henri Dorra: Die französischen «Nazarener». In: Klaus Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener. Städel, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 28. April bis 28. August 1977*. Frankfurt a. M.: Städel 1977, S. 337–354, S. 346. Ein weiteres Beispiel – neben dem ersten Gesang des *Paradiso* – für die Spiegelung des göttlichen Lichtes in den Augen der Beatrice findet sich in *Paradiso* XVIII, 19–21: «Vincendo me col lume d'un sorriso, / ella mi disse: ‹Volgiti e ascolta; ché non pur ne' miei occhi à paradiso›.» Dante Alighieri: *La divina commedia*. 3 Bde. Hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mailand: Mondadori 1994 (Oscar Grandi Classici, 117), Bd. 3, S. 502.

## XCIII AN EINE VORÜBERGEHENDE

- Die taubmachende Straße rings um mich herum heulte.  
 2 Groß, schlank, in tiefer Trauer, majestätischer Schmerz,  
 ging eine Frau vorüber, mit prunkvoller Hand  
 4 hebend und schwingend Girlande und Saum;  
 behende und vornehm, mit dem Bein einer Statue.  
 6 Und ich trank, verkrampft wie ein nicht bei sich Seiender,  
 in ihrem Auge, fahler Himmel, wo der Sturm keimt,  
 die Süße, die fasziniert, und das Vergnügen, das tötet.  
 Ein Blitz ... dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit,  
 10 deren Blick mich plötzlich neu geboren hat,  
 werde ich dich nurmehr in der Ewigkeit sehen?  
 12 Anderswo, weit weg von hier! zu spät! *niemals* vielleicht!  
 Denn ich weiß nicht, wohin du fliehst, Du weißt nicht, wohin ich gehe,  
 14 Oh Du, die ich geliebt hätte, oh Du, die das wusste.

Der erste Vers eröffnet eine Situation in städtischer Atmosphäre. Offensichtlich befindet sich das Sprecher-Ich inmitten der gesteigert wahrgenommenen Geräuschkulisse der Stadt, und gerade dadurch ergibt sich seine Vereinzelung in der Straße. Der schmerzende Lärm tritt durch die Allegorie, die die unbelebte Straße in ein heulendes Tier verwandelt, bildstark hervor. Der chaotische, wilde Lärm bildet zugleich einen geometrischen Kreis («*autour de moi*») um das lyrische Ich und grenzt es vom alltäglichen Straßengeschehen ab. Über das Akustische hinaus wird das Erscheinungsbild der Stadt weder in architektonischen Formen noch in spezifischen Elementen oder Typen (Schornsteine, Menschenmasse, Dreck und Abfälle in den Straßen, Außenseiter, Flaneur) veranschaulicht.

Stilistische Elemente unterstreichen die Neuerung in Form und Gehalt. Die ungewöhnliche Wortstellung (Hyperbaton) im Auftakt und der überraschende Satzabschluss nach dem ersten Vers unterstreichen die Vereinzelung des Sprechers. Die Punktsetzung nach dem ersten Vers entspricht nicht dem strengen Strophenaufbau des Sonetts. Auch das Strophen-Enjambement – der erste Satz endet erst in Vers 5 – weist auf Brüche hin. Die syntaktische Struktur ist nicht gleitend, sondern fragmentiert.

Vor der Geräuschkulisse erscheint ein stark visualisiertes Bild. In einer Linie treten Größe und Schlankheit einer anonymen Gestalt hervor. Die rhetorische Figur der Voranstellung der Adjektive («*Longue, mince*») betont das sinnlich Augenfällige. Neben die körperliche Silhouette tritt die seelische Beschaffenheit von Trauer und Schmerz, die sich ebenfalls äußerlich in der Trauerkleidung der Witwe zeigt. «*Grand deuil*» meint gegenüber dem «*petit*

deuil › kein modisches Detail, sondern die rituell repräsentative Trauerkleidung der Witwenzeit unmittelbar nach dem Tod eines Angehörigen.

Die Witwenkleidung («en grand deuil») suggeriert die Farbe Schwarz und damit ein schwarzes Wahrnehmungsbild der Passantin. Darin dürfte der größte Bruch gegenüber der traditionellen Liebeslyrik liegen. Denn das Licht, das die Frauenerscheinung im blendenden Erglänzen ihrer Augen, in ihrem goldfarbenen Haar, im Leuchten ihres Lächelns ausstrahlt, mithin all jene Elemente, die traditionell den Erscheinungscharakter in seiner Ähnlichkeit zum (apollinischen) Sonnenlicht ausmachen, sind ausgeblendet. Die «douleur majestueuse» erinnert an die «immense majesté» (I 85) des Witwenschmerzes der Andromache in *LXXXIX Le Cygne*. Der Schmerz ist als herrschaftlich-königlich repräsentiert. Die Formel «douleur majestueuse» (‹majestätischer Schmerz›) spielt auf die Tragödien und die Ästhetik Jean Racines an, die den spezifischen Wirkungseffekt der Tragödie als «tristesse majestueuse» erfasst.<sup>21</sup> Damit nimmt Baudelaire im städtisch-modernen Horizont der *Tableaux parisiens* eine klassische Referenz und Formel für den Wirkungseffekt der Literatur auf. Wie aber grenzen sich klassische und moderne Wahrnehmung des Schönen respektive des Tragischen voneinander ab?

Die Flüchtigkeit des Bildes insgesamt und der einzelnen Bildelemente sind unterstrichen. Denn die erscheinende Frau ist in Bewegung, sie ist eine Vorübergehende, eine Passantin («passa»). Diese Eigenschaft des Vorübergehens teilt Baudelaires anonyme Frauengestalt mit ihren illustren literarischen Vorgängerinnen. Nie aber beschränkt sich in den Sonetten Guinizzellis, Dantes, Petrarcas oder Ronsards die Begegnung zwischen Liebendem und Dame auf diesen Akt. Bei Guinizzelli<sup>22</sup> schreitet die Dame grüßend vorüber; bei Petrarca<sup>23</sup> spricht sie, während sie vorbeigeht; bei Ronsard<sup>24</sup> blickt sie, vorübergehend,

---

**21** Jean Racine: *Préface de Bérénice*. In: J. R.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Raymond Picard. Paris: Gallimard 1962, Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade, 5), S. 465–468, S. 465: «Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.»

**22** Guido Guinizzelli: *Io voglio del ver la mia donna laudare*. In: *Poeti del Duecento*. 2 Bde. Hg. von Gianfranco Contini. Mailand/Neapel: Ricciardi 1995 (Classici Ricciardi – Mondadori), Bd. 2.2 (*Dolce stil novo*), S. 472: «Passa per via adorna, e sì gentile / ch'abassa orgoglio a cui dona salute» (V. 9–10).

**23** Francesco Petrarca: *La donna che'l mio cor nel viso porta*. In: F.P.: *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. 2 Bde. Hg. von Rosanna Bettarini. Turin: Einaudi 2005 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 20), Bd. 1, S. 519: «I' mi riscossi; et ella oltra, parlando, / passò [...]» (V. 9–10).

**24** Pierre de Ronsard: «L'autre jour que j'étois sur le haut d'un degré, / Passant tu m'advisas, et me tournant la veue», in: P. d. R.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Jean Céard, Daniel

gezielt auf den Liebenden und gibt ihm ein Zeichen. Die Entsprechung und Korrespondenz im Blick blendet Baudelaire gänzlich aus; die Begegnungssituation bleibt anonym. Eine Erwidern im Blick und Zeichen des Einvernehmens werden nicht ausgetauscht. Nur eine gemeinsame *conditio* der Begegnung teilen Blickender und Erblickte, die der Flüchtigkeit.

Der Akt des Vorübergehens und Entschwindens wird durch die Gestik der Hand und in der Evokation von sich hebendem und wiegendem Rocksäum in einen Schwebeszustand des *nunc stans* versetzt. In den Partizipformen («Soulevante, balançant») hat die Handlung weder ein zeitliches Ende noch einen zeitlichen Anfang. Besonders die schwingende, tanzende Bewegung feiert die Frau als Passantin und gibt der flüchtigen Schönheit eine raumgreifende Vorstellungsform. In banalisierender Sprache bezeichnet Baudelaire die Passantin, die auf den großstädtischen Kontext verweist, als Frau («femme»), nicht als «dame». Nur in dem frühen Sonett *À une Dame créole* (I 62–63) verweist die Anrede auf die traditionell große Schönheit und die hohen Tugenden der Dame und Herrin, die jedoch zugleich durch den exotischen Horizont und körperliche Nähe aufgehoben werden.

Die Ausschmückung des flüchtigen Moments zeigt sich im «decorum» der Kleidung, in den besonderen Gesten und der vorzustellenden Bewegung des Frauenkörpers. Die Synthese in den Attributen zu Beginn des zweiten Quartett («Agile et noble») bringt Beweglichkeit und Nobilität zusammen. Diese Kombination der Attribute richtet sich zugleich gegen die akademische Kunstanschauung, aber auch gegen die Ästhetik des Parnasse. Denn diese schließen die Verbindung aus, auf die Beweglichkeit mit zeitlichem Verfall und schöne, adelige Form in «Agile et noble» eingehen.

Die Passantin zeigt sich nicht in ihrem Körper, nicht in ihren schreitenden Beinen. Nur in der Hülle ihrer Kleider im geschmeidigen Raum sind der Gang und damit ihre Beine, d. h. das Erotische, imaginär umspielt. In ihrer erotischen Erscheinung in der Bewegung erinnert die Passantin an die Frauenbeschreibung bei Balzac mit der schwungvollen Bewegung des Rocksäum und der Verführung des Nicht-Gezeigten.<sup>25</sup> Ihr Bein – in der Singularform wird vom realistischen Kontext und Körper abstrahiert – tritt in einer paradoxen Metamorphose besonders gewichtig hervor: Es verwandelt sich nicht nur in Stein, sondern in eine (antike) Statuenform. Die flüchtige Bewegung kommt unerwartet und schockartig in der Wahrnehmung eines Formelements zum Stillstand. Von der Flüchtigkeit und Leichtigkeit verwandelt sich die Bewegung in Erstar-

---

Ménager und Michel Simonin. Paris: Gallimard 1993 f. (Bibliothèque de la Pléiade, 45.46), Bd. 1, S. 346.

25 Vgl. die Ausführungen S. 177–178.

rung. Ebenso wie das Wort ‹Statue› auf die plastischen Künste verweist, gehört das Wort «feston», ein Girlandenfries auf einem architektonischen Monument oder einem Gefäß, zu diesem semantischen Feld. Im Prozess der Wahrnehmung ist der Übergang von der Erscheinung in ein Bild oder in eine stabile Form geradezu vorgeführt. Mit dem zweiten Quartett verschiebt sich der thematische Schwerpunkt. Nicht mehr das Objekt, sondern das Subjekt der Wahrnehmung tritt in den Vordergrund. Von der Bewegung und vom Gehmoment, d. h. vom Bild weg, konzentriert sich alles auf das Auge, auf Sehen und Erkenntnis. Das Ich tritt als eine singuläre, besondere Instanz in der grammatikalischen Betonung «Moi, je» hervor. Der Sprecher ist zugleich krampfhaft körperlich angespannt («crispé») und ein Außer-Sich-Seiender. Das Wort «extravagant» bezeichnet den Wahnsinnigen oder bizarren Menschen, der außerhalb der Norm im unbestimmten Raum umherirrt.<sup>26</sup> Die Ursache für die Entgrenzung liegt in Auge und Blick. Der Sprecher blickt nicht nur in das Auge der Frau. Das Sehen verflüssigt sich in intensiver Weise zum Trinken. Auch im Sehen als Trinken liegt eine rhetorisch traditionelle Form der Verstärkung des sinnlichen Reizes des Auges vor.

Das Auge der Frau ist in plötzlicher Weitung ein Spiegel des Himmels – eines Himmels, der nicht wie in Kirchen und Kapellen eine blaue Vision auf Gottvater, die Heiligen und Geretteten eröffnet oder einen Tanz von Engeln und Putti im Azur wie auf dem Gemälde Watteaus, der *Einschiffung nach Kytthera* (1717/1718) vergegenwärtigt. Das Auge gibt – wie ein Landschaftsbild – Aussicht auf einen meteorologischen Himmel: Der Himmel ist fahl, blass, gräulich («livide»), in ihm keimt der Sturm und damit die Gefahr. Das Bild der Gewitterlage, die mit Regen und Donner erscheinen möge, ist in *Le Cygne* mit dem exaltierten Vogel und seiner flehenden Rede verbunden. Hierin liegt folglich eine weitere thematische Vernetzung der Gedichte der *Tableaux parisiens* vor. Der Liebesblick löst Affekte aus, die der letzte Vers des Quartetts in einem Parallelismus und einer Klimax zusammenführt. Ein Mehr an «Süße» («douceur») im faszinierenden Sehen führt zu einem «Vergnügen» («plaisir»), das tötet. Immer schon hat die Liebeslyrik Lust und Tod verbunden, die Baudelaire erneut in eine konzentrierte und ausdrucksstarke Sprache bringt.

Das erste Terzett beginnt mit der Synthese in einem metaphorischen Bild: «Un éclair ... puis la nuit» («Ein Blitz ... dann die Nacht»). Die Plötzlichkeit der Frauerscheinung wird in den Kontrast von Licht und Dunkelheit, von

---

<sup>26</sup> Belege für das Verb «extravaguer» finden sich in großer Zahl in der Sprache der Literatur des 16. Jahrhunderts, es bezeichnet sowohl bei Pierre de Ronsard als auch bei Michel de Montaigne das geistige Tun desjenigen, der sich, allgemeine Regel- und Ordnungssysteme der Welt verletzend, seinen Phantasien und Imaginationen hingibt.

blitzender Erleuchtung und nachfolgender Blendung, von Leben und Tod gebracht. Himmel und Sturmwind haben sich entladen, die metaphorische Beschreibung des Himmels ist weitergeführt und auf ein momentanes Ereignis konzentriert, das die landschaftliche Bildlichkeit in größere Abstraktion führt. Erst hier, im ersten Terzett, wird zum ersten Mal – und zudem in einem ambivalenten Wort, «le regard», das den aktiven Blick oder das passive Erblicktwerden meint – die Möglichkeit des Austausches im Blick evoziert. Ein Blick weniger noch in das Auge als auf die Erscheinungsform der «fugitive beauté» hat sich ereignet, ein Deutungsprozess von Welt – vermittelt über das Sehen – stattgefunden. Die Auslassungspunkte sind eine geniale Erfindung Baudelaires. Sie bezeichnen ein Zwischen. In ihm liegt ein Unsagbares, das zwischen der Blitzerscheinung und dem Fall in die konturlose Nacht sich ereignet. Die Punkte verlängern den Blitz und lösen ihn auf in etwas, was sich ebenfalls zugetragen hat, aber nicht in Worte gefasst ist. Zudem erscheint der Blitz wie isoliert und angehalten, so als stünde er nicht vor dem Dunkel der Nacht. Nur im Blitz erscheint ein plötzliches und starkes Licht, das man vom landschaftlichen Himmel ableiten und auf die paroxystisch gesteigerte Wahrnehmung der Frauenerscheinung vor ihrem Fall ins Dunkel übertragen kann. Traditionell sind mit dem Blitz Plötzlichkeit, Erleuchtung und Erkenntnis verbunden.

Die unbekannte Passantin wird nunmehr abstrakter als «flüchtige Schönheit» angesprochen. Diese Stilfigur (die metonymische Verdichtung) ist für die Liebesdichtung charakteristisch.<sup>27</sup> Damit zeigt sich eine allgemeine ästhetische Reflexion über die Schönheit, nicht nur über die einzelne schöne Frauenerscheinung, an. Der Blick und der Anblick der Passantin sind die Ursache für eine rettende Wiederbelebung, sogar für das Wiedergeboreneins. Auch in dieser Aufladung des Liebesblicks, der eine Neugeburt, einen Neuanfang oder eine neue Sicht auf die Welt bedeutet, liegt ein traditionelles Moment der Liebeslyrik. Hervorstechend ist jedoch die Plötzlichkeit, mit der sich die Wiedergeburt ereignet: «soudainement renaître». Die auffallende Formulierung suggeriert, dass keine vollkommene Verwandlung oder *conversio* stattgefunden hat. Die Wiedergeburt scheint nur kurze Zeit anzudauern. Die Unwiederbringlichkeit des Blicks, Konsequenz der Flüchtigkeit, suggeriert – in logischer Schlussfolgerung, wie sie für das Sonett seit den Anfängen im 13. Jahrhundert mit dem Syllogismus charakteristisch ist – eine Frage: Ein Wiedersehen scheint unmöglich, es sei denn, unter den Bedingungen des Todes. Denn unter der radikalen Bedingung der Flüchtigkeit untersteht auch die Schönheit dem Fall

---

<sup>27</sup> Unter den vielen möglichen Beispielen sei hier auf das Sonett VII des *Premier livre des Amours* von Ronsard (*Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 28) verwiesen, in dem sich die Anrede von «Madame» auf «ta beauté» verschiebt.

in Tod und Nichts. Das lyrische Ich müsste tot sein und hätte in der durch das Futur zum Ausdruck gebrachten Zeiterwartung («verrai-je»), die sich aber nicht auf den städtischen Raum und seine Zeit bezieht, die Möglichkeit, in der Ewigkeit, also in göttlichen Erlösung, die <flüchtige Schönheit> wiederzusehen. Aber wie sollte in der göttlichen Ewigkeit eine <flüchtige Schönheit> erscheinen? Erneut ordnet Baudelaire seinen modernen Schönheitsbegriff der Flüchtigkeit in das Schema der alten Begrifflichkeit ein, die Schönheit als metaphysisches Konstrukt, das mit Ewigkeit und Gott verbunden ist, begreift. Er konfrontiert den Leser mit einer Paradoxie der kombinierten Zeiten von Zukunft, Ewigkeit und Flüchtigkeit.

Mit einer Kaskade von Adverbien des Raumes und der Zeit beginnt das zweite Terzett. Im Kontrast zur göttlichen Ewigkeit eröffnen sich hier die irdische Zeit und der irdische Raum. Am Versbeginn stehen zunächst Räume des Anderen und der weiten Ferne («Ailleurs, bien loin d'ici»), dann folgen Zeitblicke auf ein Verfehlen hinsichtlich von Vergangenheit und Zukunft sowie auf die potentielle Unmöglichkeit. Die <flüchtige Schönheit> ist unwiederbringbar («trop tard»): Immer schon und unweigerlich vollzieht sich die Wahrnehmung des Flüchtigen in der Ahnung eines Zu-Spät-Kommens und eines zukünftigen Verfehlens. Das folgende Adverb «*jamais*» meint zunächst eine negative Unendlichkeit. Es bezeichnet etwas, das nie war und nie sein wird. Allerdings wird die Vorstellung von «*niemals*» erstens durch die Kursivsetzung und zweitens durch den nachgeschobenen Zweifel des «*peut-être*» in eigenartiger Weise modifiziert. Das «*jamais*» kann als negativ absolute Zeit oder negativer Raum nicht gesetzt werden. Anders gesagt: Einem Dichter oder einem Denken, das sich als radikal modern versteht, steht die Kategorie der negativen Unendlichkeit nicht zur Verfügung. Auch hier klingt noch einmal der Bezug zu *LXXXIX Le Cygne* (I 87) und dem definitiven Abschied und Verlust an, den ein zweifaches «*jamais*» unterstreicht («Je pense [...] / À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais!»).

Das Sonett schließt mit einer Begründung, die das Verhältnis von Liebendem und Geliebter noch einmal auf zwei Ebenen reflektiert: Begegnung und Liebesmoment treten auseinander. In historisch aktueller Zeitlichkeit, gespiegelt in den Tempusformen der Gegenwart, zeigen sich teleologisch ungerichtete Bewegungen. Entsprechend der Augenblicklichkeit ihres Erscheinens flieht («*fuis*») die <flüchtige Schönheit> ins Ungewisse; in Einklang damit steht – und im stilistischen parallelen Versbau gespiegelt –, dass auch für die <flüchtige Schönheit> das lyrische Ich in der Kontingenz verschwindet. Weder Gott noch Providenz bestimmen menschliches Leben. Die <flüchtige Schönheit> tritt in kein sinngebendes Verhältnis zum Menschen, auch wenn sie die Plötzlichkeit eines sich Lebendig-Fühlens («*renaître*»), also eine Wirkungsin-

tensität des Schönen, bewirkt hat. Unkenntnis («j'ignore») und Nichtwissen («tu ne sais») auf beiden Seiten bestimmen die Personeninstanzen «je» und «tu» (die «flüchtige Schönheit») in Hinblick auf die Wege der Kunst: Das Futurische ist eine nicht bestimmbare offene Größe. Daraus ergibt sich wie ein logischer Schluss, dass die Liebesrelation zwischen Ich und «flüchtiger Schönheit» nicht im Bereich des Möglichen liegt. Die «flüchtige Schönheit» ist die Bedingung der Liebe und zugleich macht Flüchtigkeit jede Dauer in der Liebe unmöglich – wie es die Tempusform im Irrealis («j'eusse aimée») anzeigt. Diese neue *conditio* der unmöglichen Liebesrelation bestätigt der letzte Halbvers. Die Frau oder die «flüchtige Schönheit» kennt die unhintergehbare Bedingung ihrer Erscheinung. Die Schönheit definiert sich über das Attribut der Flüchtigkeit und bestätigt – in ihrem Wissen über die Bedingungen der modernen Schönheit – die Unmöglichkeit der Liebe.

Das Sonett *À une Passante* bildet einen konzentrierten Block. Alle Elemente, die bildliche Erscheinung der Passantin und die theoretischen Zeitreflexionen, kreisen um das Phänomen flüchtiger Zeitlichkeit und die Möglichkeit bildhafter Fixierung. Gegenüber der Lichterscheinung der traditionellen Passantinnenfiguren stellt Baudelaire eine Frauenfigur zeichenhaft in schwarzer Bildlichkeit des äußeren Anblicks und des inneren majestätischen Schmerzes vor, die aus und in der Bewegung des Sehakts in der Nacht versinkt. Die Bilderscheinung bildet bereits ab, was sie als flüchtiges Phänomen verkörpert. Schwarze Farbe ist nur über die symbolische Gegenständlichkeit, nicht aber als Farbe an sich benannt. Weder Antlitz noch Körper der Frau werden evoziert, sondern nur die Bewegung lässt auf den Körper und seine Flüchtigkeit schließen, während die Objekte sich als Form im Statuenbein und im Girlandensaum versteifen und erhärten. Am stärksten ist der Augenblick mit dem Auge verbunden, das zur Fläche eines fahlen, beinahe kranken Himmels geweitet, eine Gefahr des stärksten Sturms heraufbeschwört. Die Ansicht eines blässlich-grünlich-gräulichen Himmels und des Blitzes, der ihn zum Einsturz bringt, bilden die einzigen Helligkeitswerte im Sonett.

## 4 Blick, Farbe und Bild in *La belle Dorothée*

Es ist bekannt, dass die Prosagedichte des *Spleen de Paris* Themen, Situationen und stilistische Elemente der *Fleurs du mal* aufnehmen und teilweise Doubletten der Gedichte bilden, die, wie Barbara Johnson gezeigt hat, in der Differenz von Metonymie und Metapher das Kompositionsprinzip poetisch hoher Spra-

che beleuchten.<sup>28</sup> Zudem betonen die Prosagedichte ebenso wie die zweite Ausgabe der *Fleurs du mal* von 1861 die städtischen, urbanen und sozialen Phänomene der zeitgenössischen Lebenswelt.<sup>29</sup> In *La belle Dorothee* sind Formen und Strukturen des Passantinnen-Sonetts aufgenommen, zugleich aber ist, wie zu zeigen sein wird, die Ästhetik Baudelaires im entscheidenden Aspekt der Figuration des augenblicklichen Erscheinens in eine Ästhetik der Farbe weitergeführt. Einige Elemente schließen besonders eng an das Sonett an: die (stilnovistische) Situation der Erscheinung der schönen, vorübergehenden Frau auf der Straße, die pointierte Gegenüberstellung von Licht und Dunkelheit, die ästhetische Reflexion über die Kunstform der Statue und die Flüchtigkeit der Wahrnehmung des Schönen.

Die folgende Analyse beschränkt sich auf drei Aspekte. Erstens, auf die besondere Erscheinungsweise der Frauenfigur als ein geträumtes, inneres Bild. Zweitens, ein hauptsächliches Darstellungsmoment liegt in der farblich-malerischen Figuration der erscheinenden Frau, die zugleich mit zeitgenössischen Bildern der Venusgöttin und der Prostituierten in Verbindung zu setzen ist. Ein Blick in die Augen der erscheinenden Frau findet nicht statt; vielmehr ist die Sehrelation von Beginn an abstrakt als eine Blendung, als das Aufeinandertreffen übergroßer Helligkeit und eines schwarzen Farbflecks evoziert und dann als vor-Augen-Treten eines Bildes vornehmlich farblicher Impressionen gestaltet. Ausgebreitetes Azur, leuchtendes Schwarz, helles Rosa, Rot und Rottöne, Weiß sowie Blau werden genannt. Umrisscharfe und stabile Formen sind in der Ästhetik der Farbe aufgelöst. Farbgebung und Formbildung treten in Kontrast. Der stark poetologische Gehalt des Prosagedichts wird auch in den punktuell und wiederholt eingestreuten Reflexionen über die Modelle von Form und Abbild greifbar. Regeln und Normen der Herstellung und Bewahrung des Schönen erörtert Baudelaire im Hinweis auf das antike Modell der Statue und das europäische Museum, mittels des Musters (« moule ») als Formvorgabe, durch die Metapher der Schminke und im zweimaligen Verweis auf den Spiegel als Instanz des Vergleiches von Bild und Abbild. Zudem finden sich in der Schönheitsform der Frau Anspielungen auf die Venusfigur, insofern folgt das Prosagedicht einer langen Tradition der Reflexion über die Darstellung weiblicher Nacktheit, die sich im 19. Jahrhundert mit der der Prostituierten verbindet. Ein drittes Element, das im Passantinnen-Sonett fehlt und das hier nicht in aller Ausführlichkeit abgehandelt werden kann, bilden die Schilderung der histo-

---

<sup>28</sup> Barbara Johnson: *Défigurations du langage poétique. La Seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion 1979.

<sup>29</sup> Zuletzt hervorgehoben von Antoine Compagnon: *Baudelaire. L'irréductible*. Paris: Flammarion 2014 (Tandem), S. 13.

risch-ökonomischen Situation der schönen schwarzen Frau sowie der ästhetisch-geschichtliche und kulturelle Vergleich von Schönheitskonzepten. Offensichtlich abstrahiert das schöne Bild der Schwarzen zunächst von moralischen und ökonomischen Bedingungen, die das Prosagedicht dann im zweiten Teil (Z. 39 ff.) einholt und explizit macht. Der Unterschied zwischen den beiden Textteilen zeigt sich auch in der Differenz des Stils: Die argumentative Begründung, Erwägungen und rhetorische Fragen treten an die Stelle der fulminanten Evokation. Der Leser ist nunmehr gezwungen, auch im inszenierten Augenblick der Frauenerscheinung die Prostituierte zu sehen und die gesamte Szene zugleich der Ökonomie des Geldes zu unterwerfen. Neben der Evokation eines Bildes der schönen Frauenfigur werden die ökonomischen Bedingungen der Schönheit und Kunst hier wie in vielen Stücken des *Spleen de Paris* abgehandelt oder in antagonistischen Strukturen vorgestellt. Die Augenblicksemphase der schönen Frauenerscheinung wird durch die heteronomen Elemente vor allem nachträglich gebrochen. Zur Entfremdung des Lesers gegenüber klassischen Mustern des Schönen trägt überdies bei, dass es sich um eine schwarze Frau handelt, die obwohl sie einen europäischen Namen trägt, einer fernen exotischen Landschaft zugehört, die mit dem ungewöhnlichen Namen der «cafrines», also der im südlichen Afrika einheimischen (weiblichen) Schwarzen, evoziert wird.<sup>30</sup> Die Bezeichnung «cafrine» für die schwarzen Frauen, die in Reiseberichten und popularisierenden Zeitungsberichten als «femme cafre» angesprochen werden, fällt auch in dem Gedicht *LXVIII La Pipe*.<sup>31</sup> Der scheinbar naive, als Karikatur überzeichnete Vergleich zwischen der mondänen Kultur des Pariser Opernballs und der Sonntagstänze der trunkenen Kaferinnen weist zugleich auf jene Provokation hin, die das Prosagedicht in seiner Bildlichkeit und neuen Ästhetik bedeutet und wofür der zensierende Eingriff des Redakteurs bei der Erstpublikation im Juni 1863 ein Beispiel gibt.<sup>32</sup>

**30** Der Beitrag «Les Cafres» im *Magasin pittoresque* 6 (1838), S. 192 erläutert: «La Cafrerie est l'une des grandes divisions de l'Afrique méridionale. Au sud, elle est bornée par le pays des Hottentots, et à l'est par le Monomotapa et l'Océan indien. Le mot Cafre ou Cafer signifie infidèle. C'est le nom que les Africains mahométans du nord donnent aux Africains du midi qui ne partagent pas leur croyance.»

**31** Die ersten vier Verse von *LXVIII La Pipe* (I 67) lauten: «Je suis la pipe d'un auteur; / On voit, à contempler ma mine / D'Abyssinienne ou de Cafrine, / Que mon maître est un grand fumeur.» Von der schwarzen Frau, der «négresse», die vom fernen Afrika träumt, ist in *LXXXIX Le Cygne* die Rede; ein frühes Gedicht *À une Malabaraise* (I 173–174), das wiederum eine weibliche Form für die Bewohnerinnen der Insel Malabar stanz, ist im Bildinventar teilweise in *Le Cygne* eingegangen und wohl aufgrund dieser Ähnlichkeiten nicht den *Fleurs du mal* integriert; in dem frühen, sehr schönen Sonett *À une Dame créole* kombiniert Baudelaire exotische Bildlichkeit mit den traditionellen Bildvorstellungen der Liebeslyrik.

**32** Gegen die willkürlichen Eingriffe des Redakteurs G. Charpentier der *Revue nationale* bei der Publikation des Prosagedichtes hat Baudelaire in einem Brief vom 20. Juni 1863 protestiert:

## XXV LA BELLE DOROTHÉE

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible;  
 2 le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde  
 stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste  
 4 qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur,  
 à demi éveillé, goûte les voluptés de  
 6 son anéantissement.  
 Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil,  
 8 s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette  
 heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière  
 10 une tache éclatante et noire.  
 Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince  
 12 sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un  
 ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de  
 14 sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos  
 creux et sa gorge pointue.  
 16 Son ombrelle rouge, tamisant la lumière, projette sur  
 son visage sombre le fard sanglant de ses reflets.  
 18 Le poids de son énorme chevelure presque bleue tire  
 en arrière sa tête délicate et lui donne un air  
 20 triomphant et paresseux. De lourdes pendeloques  
 gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles.  
 22 De temps en temps la brise de mer soulève par le coin  
 sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et  
 24 superbe; et son pied, pareil aux pieds des déesses de  
 marbre que l'Europe enferme dans ses musées,  
 26 imprime fidèlement sa forme sur le sable fin. Car  
 Dorothée est si prodigieusement coquette, que le  
 28 plaisir d'être admirée l'emporte chez elle sur l'orgueil  
 de l'affranchie, et, bien qu'elle soit libre, elle marche  
 30 sans souliers.  
 Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de  
 32 vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle  
 apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa  
 34 démarche et sa beauté.  
 À l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de  
 36 douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif  
 fait donc aller ainsi la paresseuse Dorothée, belle et  
 38 froide comme le bronze?  
 Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case si coquettement  
 40 arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de  
 frais un parfait boudoir, où elle prend tant de plaisir à

---

« Croyez-vous réellement que « les formes de son corps », ce soit là une expression équivalente à « son dos creux et sa gorge pointue »? – Surtout quand il est question de la race noire des côtes orientales. » (I 1333).

42 se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder  
 dans le miroir de ses grands éventails de plumes,  
 44 pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là,  
 fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone  
 46 accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un  
 ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond  
 48 de la cour, ses parfums excitants?  
 Peut-être a-t-elle un rendez-vous avec quelque jeune  
 50 officier qui, sur des plages lointaines, a entendu parler  
 par ses camarades de la célèbre Dorothée.  
 52 Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui  
 décrire le bal de l'Opéra, et lui demandera si on peut y  
 54 aller pieds nus, comme aux danses du dimanche, où  
 les vieilles Cafrines elles-mêmes deviennent ivres et  
 56 furieuses de joie; et puis encore si les belles dames de  
 Paris sont toutes plus belles qu'elle.  
 58 Dorothée est admirée et choyée de tous, et elle serait  
 parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser  
 60 piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur qui a  
 bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle! Elle  
 62 réussira sans doute, la bonne Dorothée; le maître de  
 l'enfant est si avare, trop avare pour comprendre une  
 64 autre beauté que celle des écus!

Das Prosagedicht hebt im Stillstand der Zeit an. Es evoziert, mit kritischem Bezug auf Leconte de Lisle 1858 erschienenen Gedicht *Midi / roi des étés*<sup>33</sup> die panische Stunde, in der nach antiker Vorstellung die Zeit anhält. Wie in der frühen Reflexion Baudelaires über den Hirtengott Pan in der *École païenne* von 1852 brechen hier verfremdende Elemente in die Szene ein.<sup>34</sup> Stadt und Meer, d. h. nicht näher konkretisierte Orte, sind stärkstem Sonnenlicht ausgesetzt. Es herrscht eine bis zum Schrecken gesteigerte grelle Sonneneinstrahlung, die keinen Schatten (« droite et terrible ») wirft. Sie verwandelt Meer und Sand in glänzende Flächen, die im oberflächlichen Schein daliegen, der ihr regloses Sein (« est ») bestimmt. Die gefährlich heiße Sonne schadet selbst der animalischen Welt. In verkehrter Rolle fällt die Sonne die Hunde an und beißt (« le soleil qui les mord ») sie. In sprachlich buchstäblicher Weise wirkt sich die Hundshitze, die « l'ardeur de la Canicule »,<sup>35</sup> aus; die metaphorisch-

33 Der Verleger und Freund Baudelaires, Poulet-Malassis, hat 1858 eine Ausgabe der *Poèmes antiques*, in dem sich das Gedicht *Midi* findet, herausgebracht.

34 Vgl. zur Auseinandersetzung Baudelaires mit den Vorstellungen über den bocksbeinigen, gehörnten Hirtengott Pan die Ausführungen von Bettina Full: *Karikatur und Ästhetik*, S. 112–128.

35 Ich zitiere hier einen Vers Pierre de Ronsards aus der Ode *Ô Fontaine Bellerie*, in: P. d. R.: *Œuvres complètes*, S. 695.

kosmologische Sprache wird auf eine prosaische Handlung zurückgeführt und parodiert.

Sand und Meer spiegeln die gleißenden Sonnenstrahlen, so dass die Welt in eine Art Siesta, in einen Zustand der Mattigkeit, in einen todesähnlichen und doch wollüstigen Zustand verfällt: In der mittäglichen Auflösung bei höchstem Sonnenstand genießt der halb schlafend Träumende den Stillstand der Welt und die eigene Auslöschung («anéantissement»). Das Bild einer Frau erscheint währenddessen vor seinen träumenden Augen. Ein inneres Bild wird im Folgenden im Außenraum und in der Bildsprache der malerischen Farben repräsentiert. Vor dem Hintergrund der im räumlichen Bild fassbar werdenden schillernden Flächen Sand und Meer, eines *nunc stans*, vollzieht sich eine singuläre Bewegung in der Zeit. Die Bewegung ist durch die hier eine (adversative) Gleichzeitigkeit ausdrückende Konjunktion «cependant» eingeleitet. Anders als man erwarten könnte, geschieht etwas als sinnliche Wahrnehmung. Etwas widerfährt dem Auge des Träumenden.<sup>36</sup> Ähnlich wie auf den späteren Gemälden Paul Cézannes – so zeigt z. B. *Eine moderne Olympia* (1872–1873) den bürgerlichen Betrachter gegenüber einer nackten, sich enthüllenden Frauenfigur – imaginiert Baudelaire eine erotische Szene, in der erstens die Erscheinung der Frauenfigur als Bildausprägung vornehmlich durch eine Ästhetik der Farben geleistet wird, und in der zweitens die Frau nicht nur als Gegenstand der Imagination, sondern zugleich als Objekt des voyeuristischen Blicks und als Prostituierte erscheint. Sowohl in der schönen Farberscheinung der Frau, aber vor allem mit dem Interieur der Hütte als Toilettenszene sind charakteristische Elemente der zeitgenössischen Malerei aufgenommen, wie sie Baudelaire auch in seiner Schrift über Constantin Guys skizziert und als moderne Gegenstände der Kunst antizipiert.<sup>37</sup>

Aus Gründen der Anschaulichkeit sei an dieser Stelle eine Karikatur Honoré Daumiers eingefügt, die das Gemeinte illustriert und zugleich den Vorteil bietet, am Beispiel der Venusgöttin – einer Figur, die für Baudelaire allgemein und für das von uns zu erläuternde Prosagedicht von großer Relevanz ist – Antike und Moderne gegenüberzustellen.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Ich übernehme im Vokabular (passieren, geschehen, widerfahren) Jean-François Lyotard: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Merkur* 38 (1984), S. 151–164.

<sup>37</sup> Vgl. die Malerei und Literatur einbeziehende Arbeit von Werner Hofmann: *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont <sup>2</sup>1987 (<sup>1</sup>1973) (DuMont-Dokumente: Reihe Kunstgeschichte, Wissenschaft). In einer Fußnote weist Hofmann auf den Einfluss Baudelaires auf Cézanne hin, der «häufig Baudelaires *Une Charogne* rezitierte» (Ebda., S. 187).

<sup>38</sup> Vgl. zur ästhetischen Bildtradition der Venus-Darstellungen Bettina Full: *Aphrodite*. In: *Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Neue Pauly. Supplemente 5. Mythenrezeption*. Hg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 97–114.



**Abb. 1:** Honoré Daumier, *Vue d'un atelier la dernière semaine avant l'exposition.*

– S'ils ne sont pas contents de cette Vénus là ils seront bien difficiles, nous n'épargnons ni la couleurs [sic] ni les pinceaux ... mais pourvu qu'elle soit sèche, mon Dieu!  
 – Qu'est-ce que ça fait qu'elle soit sèche puisque c'est Vénus sortant de l'onde ...  
 In: *Le Charivari* am 1. April 1864.

Bereits im *Salon* von 1863 sind in Paris mehrere Venus-Darstellungen zu sehen. Daumier bezieht sich in dieser und in ähnlichen Karikaturen auf die modische Beliebtheit des antiken Sujets. In seiner ‹Atelieransicht› kurz vor Eröffnung der Ausstellung zeigt er die Beflissenheit von drei Malern, die an ein und demselben Venusgemälde zeitgleich an unterschiedlichen Stellen pinseln, um das Werk zu vollenden. Venus ist keine Göttin, die in überraschender Schönheit aus dem Meer aufsteigt, sondern sie soll in der dargebotenen üppigen Körperlichkeit und in ihren präziösen Posen, die soeben in den Farben fertiggestellt werden, dem Publikum gefallen. Die Pointe der Aussage, «S'ils ne sont pas contents de cette Vénus là ils seront bien difficiles [...]», liegt dabei darin, den Voyeurismus des Betrachters in den feilgebotenen Posen der Frauenfigur vor das Kunstinteresse zu stellen. Die Bildlegende unterstreicht wie die Venus-Karikatur insgesamt das Spiel mit der Differenz, die zwischen einer dem Meer entsteigenden Venus, an der das Wasser als das Element ihres Ursprungs noch abtropft und glänzt, und einer soeben gemalten Venus, die in ihren Farben noch nicht trocken ist, liegt. Hier sind also das illusionäre Festhalten an Formen des antiken Mythos der schaumgeborenen Venus und das künstlerische Bewusstsein im Witz über die noch nicht trockene Farbe, die nicht auf Erscheinung der Göttin, sondern die Verfertigung des modernen Gemäldes zwecks Er-

zeugung von voyeuristischem Vergnügen und kommerziellem Erfolg zielt, einander gegenübergestellt. Farbe, Prostitution und Ökonomie sind wie in Baudelaires Prosagedicht verbunden.

In *La belle Dorothée* bilden das gesteigerte naturhafte Licht im Azur und die Lichtbrechungen auf Sand und Meer den vertikalen Horizont für die horizontale Erscheinung der Frauenfigur in der «mensenleeren Straße». Zwei abstrakte Linien, wie im Vorwort des *Spleen de Paris* konzipiert, kreuzen sich.<sup>39</sup> Die *variatio* in den Präpositionen («dans», «sous», «sur») veranschaulicht den Raum. Jene, die Dorothée genannt wird, erscheint als schwarzer, sich bewegender Fleck nicht vor, sondern unter der unendlichen Ausdehnung der blauen Himmelsfarbe («l'immense azur»). Pikturales, in Form und Ausdehnung unbestimmtes Azurblau und punktuell schwarzes als Farbfleck stoßen aufeinander. Im insgesamt dreimal wiederholten Verb «elle s'avance» (Z. 8, 11, 31) vollzieht sich das sich ereignende, andauernde Zeitmoment. In der Wiederholung und schließlich in der abstrakt sprachlichen Synthese des bildlichen Modus («Elle s'avance ainsi») wirkt es gänzlich in sich geschlossen und geht nicht über sich selbst hinaus. Das Gehmoment in der Straße verweist auf den Bewegungsmodus der erscheinenden Frau in *À une Passante*; darüber hinaus stehen sowohl Gehmoment in der Straße als auch die Licht- und Luftatmosphäre in der stilnovistischen Tradition. Die Ausdehnung und die Farbe des Azurs verweisen auf den Himmel und ein Glücksversprechen, für das sich in der Malerei als Hintergrundfarbe für die Marienerscheinung<sup>40</sup> und in der Literatur bis hin zu Mallarmés Gedicht *L'Azur* zahlreiche Beispiele finden lassen.

Die in der Straße hervortretende Frau macht in ihrer Potenz, «forte et fière comme le soleil», der Sonne Konkurrenz. Der strahlende, schwarze Fleck, zu dem sich die Frauengestalt als Wahrnehmungsereignis abstrahiert, hat, ob schon schwarz, ebenfalls eine leuchtend hervorspringende Qualität («une tache élatante et noire»). Lichtglanz und Schwärze stehen in einem kontrastiven Gegenspiel und heben sich wechselseitig hervor, wobei Sonnenlicht und schwarzes Leuchten der Kunstfigur ebenfalls adversativ zueinanderstehen. In dem Passantinnen-Sonett erzeugen die Metaphern («grand deuil», «tristesse majestueuse», «la nuit») eine glanzvolle schwarze Frauenerscheinung, dage-

<sup>39</sup> Karin Westerwelle: *Rapports et croisement. Repenser l'allégorie et la voix dans l'espace de la ville*. In: Stephe Murphy (Hg.): *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2014, S. 279–296.

<sup>40</sup> Vgl. Harald Nehr: *Das sentimentalische Objekt. Die Kritik der Romantik in Flauberts Education sentimentale*. Heidelberg: Winter 2007 (*Studia Romanica*, 138), S. 245–251, der die plötzliche Erscheinung der Mme Arnoux in den Augen Frédéric Moreaus vor dem Hintergrund der blauen Luft und der Malerei erläutert.

gen ist im Prosagedicht Schwarz als Farbe und Farbfleck direkt evoziert. Sonnenlicht und Glanzerscheinung der Frau steigern sich anders als in der stilnovistischen Lyrik nicht wechselseitig. Hier geht kein Licht von der Frau und ihren Augen aus, die sie und umgebende Welt in ein harmonisches Ganzes tauchte.<sup>41</sup> Von den Augen der ‹schönen Dorothea› und dem Licht, das von ihnen ausgehen könnte, ist an keiner Stelle des Prosagedichtes die Rede. Die Liebesbegegnung, die noch im Passantinnen-Gedicht als Trinken im Auge der Geliebten erscheint, ist ausgeblendet und gänzlich auf die Wahrnehmung von Farbe und Form konzentriert. Als helles, weißes Strahlen erscheint lediglich das tautologisch hervortretende Lächeln («souriant d'un blanc sourire».)<sup>42</sup> In rhetorisch-figürlicher Übertragung der Farbe Weiß von den Zähnen auf das Lächeln wird eine sinnliche Wahrnehmung in malerischer Figuration materialisiert.<sup>43</sup> Während die Welt zu einer gleißenden Spiegelfläche abstrahiert ist, konzentriert sich die Erscheinung der Frau auf ein punktuell Kontrastmoment, den schwarzen Fleck unter dem Azur des Himmels. Der schwarze Farbfleck unterstreicht von Beginn an die malerische Bildwerdung und das Bildsein der Gestalt. Sie erscheint in dem Maße, wie sie im Prozess des Nennens in malerischen Farbattributen als Form und Bild entsteht. Die Frauenfigur ist keine numinose Erscheinung, sondern in der sinnlichen Sprache, die ein malerisches Bild herstellt und dieses als eine Scheinproduktion ausweist, wird die ästhetische Wahrnehmung hervorgehoben.

Liebesblick und Erzeugung eines Zeichens, einer *figura* oder eines Bildes im Inneren des Liebenden, die traditionell in der Liebesdichtung wie in *À une Passante* zusammengehören, sind im Prosagedicht entkoppelt. Das Stadium des Sehens und des ersten Blicks ist übersprungen; die Anfertigung und Herstellung eines Bildes, das im Innenraum des Träumenden erzeugt wird, steht an erster Stelle.

Von Beginn an ist die Frauengestalt eine sich bewegende und in sich bewegte Gestalt. Wie die Passantin des Sonetts erscheint sie in einer Straße, diese ist menschenleer. Der Blick fällt auf ein absolut Singuläres. Das voranschrei-

<sup>41</sup> Beispiele für die Sonnenerscheinung der Geliebten bietet Petrarca mit dem Sonett 34.

<sup>42</sup> Auf die Bedeutung des Lächeln (der Augen) der in der Liebeslyrik angesprochenen Dame, die im Lächeln Grazie verkörpert und zugleich lichtstrahlenden wirkt, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. den Beleg in Anm. 20.

<sup>43</sup> In der Farbe Weiß ist sicherlich auf die Topik des Frauenlobs, auf die perlmuttglänzenden Zähne oder sogar die Hautfarbe angespielt. So heißt es in Dantes Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* in der Rede der bildbildenden Amorfigur über die Dame: «[...] color di perle ha quasi, in forma quale / convene a donna aver, non for misura [...]», in: Dante Alighieri: *Rime giovanili e della Vita nuova*. Hg. von Teodolinda Barolini. Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli 2009 (Classici), S. 319, V. 47–48.

tende Gehen der Frauenfigur wird von keinem festen Blickwinkel aus wahrgenommen. Die Gehende bewegt wiegend ihren so schmalen Oberkörper («torse») auf den so breiten Hüften.<sup>44</sup> Die balancierende Bewegung der städtischen Passantin im Sonett ist hier vom Decorum der Kleider in den statuenhaften Körper zurückversetzt. Balzacs kurzer, für die Paris-Literatur verfasster Text *La Femme comme il faut* schildert eine modische Frauenerscheinung in den Straßen von Paris, die dem Flaneur begegnet.<sup>45</sup> Die «inconnue» und «belle promeneuse» zeichnet sich vor allem durch ihre elegante Kleidung aus, die speziell durch die Gesten und den schönen Gang zur Geltung kommt:

[...] la coquette se donne par la marche un certain mouvement concentrique et harmonieux qui fait frissonner sous l'étoffe sa forme suave et dangereuse, comme à midi la couleur sous la gaze verte de son herbe frémissante.<sup>46</sup>

Balzac stellt das Gehen der schönen Frau als ein Schwingen in harmonischen Kreisen vor und fängt darin die flüchtige Bewegung selbst ein. Die Bewegung wird raumgreifend und ist doch zugleich unsichtbar flüchtig. Die Attraktivität und Erotik, die im Gehen liegt, macht das Bild der Schlange genügend deutlich. Die Passantin in dem berühmten Gedicht *À une Passante* zeigt sich nicht in ihrem Körper, nicht in ihren schreitenden Beinen. Nur in der Hülle ihrer Kleider sind der Gang und damit ihre Beine, d. h. das Erotische, imaginär umspielt. In ihrer erotischen Erscheinung in der Bewegung erinnert die Passantin an die Frauenbeschreibung bei Balzac, an die schwungvolle Bewegung des Rocksauts und die Verführung des Nicht-Gezeigten.

In dem Prosagedicht erlaubt es die Gehbewegung der schwarzen Schönen, ihren Körper und ihre Kleidung zugleich in der Bewegung zu hören und näher zu betrachten. Die balancierende Bewegung wird im sinnlichen Lautbild anschaulich, das die S-Qualitäten hervorhebt («Elle s'avance, balançant molle-

---

<sup>44</sup> Traditionell würde man eher erwarten, dass die voranschreitende Frau ihre Hüften, nicht den Oberkörper wiegt; vgl. Gustave Flaubert: *Bouvard et Pécuchet*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard 1979 (Folio, 1137), S. 5–54. Gleich zu Beginn des Romans, als die beiden Protagonisten den Pariser Boulevard beobachten, sehen sie eine «fille de joie avec un soldat»: «Blême, les cheveux noirs et marquée de petite vérole, elle s'appuyait sur le bras du militaire, en traînant ses savantes et balançant les hanches.»

<sup>45</sup> Balzac hat u. a. die Erzählungen *La Femme de Province* und *La Femme comme il faut* in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie du dix-neuvième siècle*. Paris: Curmer 1840–1842 publiziert und weitere, z. T. satirische Beiträge über die Physiognomie des «épiciers» oder des «rentiers» für die Paris-Literatur geliefert.

<sup>46</sup> Honoré de Balzac: *La Femme comme il faut*. In: Pierre Bouttier (Hg.): *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle*. 2 Bde. Paris: Omnibus 2003, Bd. 1, S. 55–66, S. 56.

ment *son torse si mince sur ses hanches si larges.*»). Der schwarze, glänzende Fleck löst sich in farbige und räumlich-geometrische Bildelemente auf. Ein Bild konstituiert sich oder, genauer gesagt, farbliche Bildflächen treten vor das geistige Auge des Lesers. Die Gestalt der schönen Frau, die anders als eine traditionelle Venusfigur nicht dem Meer entsteigt, sich aber zusehends dem Blick preisgibt, bewegt sich auf menschenleerer Straße. Den Rahmen bildet für sie, die einzig lebendige Erscheinung («*seule vivante*»), während alle anderen tot zu sein scheinen, der «*immense Azur*». Azurblau, Lichthelle und Schwarz sind die ersten drei Farben, die vor dem Auge des Lesers und der Leserin erscheinen.

Mit der in sich geschlossenen Bewegung auf der Straße konturiert der Sprecher den Körper der Frau. Er ist in den Proportionen nicht harmonisch gerundet oder linienförmig kurvig. Ohne Frage weicht Baudelaire darin von gängigen Vorstellungen weiblicher Nacktheit und ihren Proportionen ab. Ebenso konterkariert er stereotype Körperbilder über schwarze Frauen und Kaferinnen, die sich in der frühen und zeitgenössischen Reiseliteratur finden und den «*contour arrondi et gracieux*» der Körperglieder hervorheben und mit der Antike oder Gesundheit verbinden.<sup>47</sup> Unproportional bewegt sich der «*so schmale*» Oberkörper balancierend auf «*so breiten*» Hüften, ohne dass die Größenverhältnisse durch die Steigerungspartikel «*si*», die in einer Reihe von Wertungen vage und ein Übermaß bezeichnend wiederholt («*si prodigieusement coquette*», «*si coquettement arrangée*», «*à si peu de frais*», «*si belle*», «*si avare*»)

---

<sup>47</sup> Beschreibungen über die südafrikanischen Völker, im Besonderen auch über die Kafer finden sich in der Reiseliteratur, aber auch in den popularisierenden Zeitschriften wie *Le Musée des Familles* und dem *Magasin pittoresque*. Im *Précis de la géographie universelle ou, Description de toutes les parties du monde sur un plan nouveau*, zunächst veröffentlicht von Conrad Malte-Brun, überarbeitet von Jean Jacques Nicolas Huot. Paris: Aimé André 1834, Bd. 10: *Description de l'Afrique*, S. 595, findet man folgende Beschreibung der Kafer: «*Les femmes, beaucoup plus petites, atteignent rarement la hauteur d'Européenne bien faite; mais à la différence de la taille près, elles sont aussi bien dessinées que les hommes. Tous les membres d'une jeune Cafre ont ce contour arrondi et gracieux que nous admirons dans les antiques. Leur gorge élastique a les plus belles formes; le contentement, la gaieté se peignent sur leur physionomie.*» Charles-Athanase Walckenaer übernimmt in seiner *Collection des relations de voyages par mer et par terre en différentes parties de l'Afrique depuis 1400 jusqu'à nos jours*, Paris 1842, Bd. 21, S. 171, die oben zitierte Beschreibung, er erfasst «*runde und annehmliche Konturen*» aber als «*signe d'une santé parfaite*». Ich möchte an dieser Stelle darauf verzichten, die Aufsätze anzuführen, die sich im sog. postkolonialen Ansatz Baudelaire und im Speziellen dem Prosagedicht *La belle Dorothée* zuwenden; hier wären längere Ausführungen notwendig. Literaturhinweise gibt der wenig ergiebige Aufsatz von Maria C. Scott: *La Belle Dorothée, ou les taches aveugles du regard idéaliste-matérialiste*. In: Stephe Murphy (Hg.): *Lectures du Spleen* de Paris. Hg. von Steve Murphy. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2014, S. 237–250.



**Abb. 2:** Baudelaire, *Échantillon de Beauté antique, dédié à Chenavard*. Feder und Chinatinte, 19 x 12,5 cm, Mitte der 1850er Jahre. Collection Prat, Paris (Wikimedia Commons).

gebraucht wird, deutlich würden. Zudem steigern die Adverbien (« prodigieusement », « coquettement ») das banal Herausgeputzte (« coquette ») und wiederholen sich einander tautologisch bekräftigend. Die paradigmatische Reihe der « si »-Steigerung verbindet zudem in der stilistischen Form das, was inhaltlich als Interessenkonflikt ausgewiesen wird: das System der Schönheit und das der Ökonomie.

Die große Frauengestalt wird simultan in Vorder- und Rückenansicht konturiert. Die geometrisch hyperbolischen Formen ihres Körpers stechen vor allem mit dem « dos creux » und der « gorge pointue » hervor. Es handelt sich um bildliche Veranschaulichungen der sprachlichen « si »-Steigerungsformen. Auf antike, skulpturale Schönheitsformen ist mit dem Oberkörper, der wie bei einer Skulptur als Torso bezeichnet wird, bereits angespielt. Wenig später weisen die Marmorfüße der Göttinnen erneut auf den Formenkanon der Antike und zudem mit dem Museum auf den institutionellen Ort der Aufbewahrung und Aufstellung antiker Skulpturen hin. Der Nacktheit des Körpers und der Erotik des nackten Körpers, vermittelt über die nackten weiblichen Füße, kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Ohne Frage treten hier antike und moderne Schönheitsvorstellungen, die Baudelaire erfindet und mit denen er sich von den neoklassizistischen Tendenzen seines Jahrhunderts absetzt, in Konflikt. Ihre Sprengkraft lässt sich gut mit einer Zeichnung verdeutlichen, die Baudelaire von Jeanne Duval angefertigt hat.

Zeichnungen bieten Baudelaire auch einen spielerischen Modus ästhetischer Reflexion. So bestimmt er die Zeichnung seiner Geliebten Jeanne Duval

in der witzigen Unterschrift als ‹Musterprobe der antiken Schönheit zum Gebrauch von Chenavard›. Vor dem geradlinig schraffierten Hintergrund gestalten sich die wellenlinigen Haarmassen Jeanne Duvals und ihr in Halbkreisen angeordneter Schmuck mit Kreuz kontrastreich als schwungvolle Formelemente. Die Porträtierte erscheint als erotisch inszenierte Frau einer modernen Lebenswelt. Stil und Ausführung bilden gerade kein Muster für antikisierende Kunstformen. In einem unvollendeten Text ordnet Baudelaire den Maler Paul Chenavard (1807–1895), dessen Gesprächskultur (II 611) er schätzt, als Vertreter der ‹philosophischen Kunst› ein.<sup>48</sup> Mit der Bezeichnung kritisiert Baudelaire eine Kunstauffassung, die philosophischen Ideen den Vorrang vor der ausführenden Darstellung gibt. Betrachtet man die im Renaissance-Stil gemalten Bilder Chenavards, wird deutlich erkennbar, dass Form und Stil unzeitgemäß sind. Den antikisierenden Malstil konfrontiert Baudelaires Zeichnung mit einer Schönheit, die, anders als behauptet, gerade nicht ‹klassisch› oder ‹antik› zu nennen ist. Am Porträt Jeanne Duvals soll der Maler ein ‹Probestück› moderner Formelemente erkennen.<sup>49</sup> Das Prosagedicht *La belle Dorothée* führt den Streit zwischen Antike und Moderne in einem avantgardistischen Form- und Farbbegriff weiter.

Das enge Seidenkleid, das die Frauenfigur trägt, ruft in den hellen und rosigen Farben den hautfarbigen Teint weißer Frauen und als Inkarnat die malarische Darstellung des Fleisches auf Gemälden auf. In den Farben ‹d'un ton clair et rose› stößt das Kleid kontrastiv auf die schwarze Hautfarbe, die hier nicht nur in ihrer farbigen Dunkelheit, sondern konnotativ auch mit der höllischen Finsternis, den ‹ténèbres›, verbunden ist. Das Kleid prägt wie bei einem herzustellenden Formabdruck (‹moule›) in exakter Weise ihre hohe Gestalt, die Hohlform des Rückens und die spitze Brust aus. Diese Körperformen werden gleichzeitig von allen Seiten visualisiert. Die Hohlform des Rückens

---

**48** Vgl. zur Gesprächs- und Konversationskultur, die Chenavard pflegte: Joseph C. Sloane: Baudelaire, Chenavard and ‹Philosophical Art›. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13 (1955), S. 285–299. Von dem aus Lyon stammenden Maler, den Baudelaire gut gekannt hat, ist wenig überliefert. 1893 hat er große Teile seines Werkes und seiner Korrespondenz verbrannt. 1848 erhielt er den Auftrag, die Kuppel des Pantheons auszumalen. Nur Vorstudien und Kartons sind für das geplante Monument einer Menschheitsgeschichte, die *Palingénésie sociale*, erhalten. Als das Pantheon mit dem Regierungsantritt Napoleon III. wieder an die Kirche zurückfiel, wurde Chenavard seiner Aufgabe entbunden. Baudelaire war mit Chenavard befreundet und führte mit ihm Kunstgespräche in den Pariser Cafés.

**49** Eine Werkübersicht gibt der Ausstellungskatalog Marie-Claude Chaudonneret (Hg.): *Paul Chenavard, 1807–1895. Le peintre et le prophète. Publié à l'occasion de l'Exposition Paul Chenavard présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon du 8 juin au 27 août 2000*. Paris: Réunion des Musées Nationaux 2000.

wäre gut von hinten, die « spitze Brust » von der Seite aus zu sehen. Zunächst ist es nicht der Rock, der schwingt oder sich bewegt, sondern der Oberkörper selbst. Es ist also die Farbe (d. h. das Kleid), die die geometrischen Formen bildlich zur Darstellung bringt. Ohne die Farbe wären die eigenwilligen Formen des Körpers nicht zu sehen. Gegenüber der traditionellen Evokation weiblicher Nacktheit – wie sie allgemein in Venus-Figuren und besonders in den Gemälden des *Salon de 1863*, dem « Salon de Vénus », zur Darstellung kam, und in der « délicieuse ligne serpentine »<sup>50</sup> gelobt wurde, erfasst Baudelaire den weiblichen Körper nicht in der geschwungenen S-Linie, sondern er erfindet disharmonische, fragmentierte Formen.

Die Frauengestalt vor der azurblauen Farbgebung des Hintergrunds erscheint als ein prominent farbliches Gebilde. Die Farben formen in ästhetischer Anschauung das Vorstellungsbild des Lesers aus. Auf den unklassischen, geometrischen und zugleich abstrakten Proportionen des Körpers (« mince », « larges », « longue », « creux », « pointue ») erscheinen nunmehr Farbreflexe. Die Farbattribute abstrahieren von jeder konkreten und referentiellen Vergegenwärtigung, die traditionell mit der Darstellung der geliebten Dame in der Lyrik verbunden ist. Die Farben stehen für sich. Sie erscheinen nicht mehr an Gegenständen wie der weißen Lilie oder der roten Rose und bilden insofern keine Merkmale von Gegenständen als ein Ordnungsmuster der Welt ab. Wie in der Formzeichnung steigert die Farbgebung zusätzlich die Abstraktion in der Darstellung.

Ein weiteres Element, das der Figur Farbe verleiht, sie aber zugleich der Bewegung und dem Gesamtdekor integriert, liegt in der Erfindung, sie unter einem Sonnenschirm zu zeigen. Bereits Flaubert hatte Emma Bovary in einem impressionistischen Bild bei Tauwetter und bei Lichteinfall unter einem Schirm platziert, so dass das tropfenförmige, reflexartige Licht die gesamte Figur in ihren Konturen aufzulösen scheint.<sup>51</sup> Ähnlich starken, gefilterten Lichteinfall erfindet Baudelaire in dem Sonett *À une Dame créole*, wo unter dem von der

---

50 So Théophile Gautier in seiner Besprechung am 13. Juni 1863 im *Moniteur universel* des Venus-Gemäldes von Paul Baudry *La Perle et la Vague*, das neben anderen Venus-Gemälden im *Salon de 1863* zu sehen war. Zit. nach Théophile Gautier: *Correspondance générale 1862–1864*. Hg. von Claudine Lacoste-Veysseyre. Genf/Paris: Droz 1993, Bd. 8, S. 129.

51 Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de province*. In: G. F.: *Œuvres complètes*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris: Gallimard 2013, Bd. 3 (Bibliothèque de la pléiade, 37), S. 164, zeigt Emma Bovary in ähnlich malerisch-impressionistischer Tupfentechnik: « Elle était sur le seuil; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. »

Sonne purpurgefärbten Zeltdach der Bäume eine kreolische Dame in ihren Reizen erkannt wird. Die schwarze Dorothee hält einen roten Sonnenschirm aufgespannt, der das Licht filtert, und nunmehr auf das dunkelhäutige Gesicht andere Farben projiziert. Die schwarze Farbe des Gesichts, hier als «sombre» evoziert, empfängt einen roten Lichtschimmer, der sich wie Schminke auf das Gesicht legt. Das rote Licht erscheint wie eine «blutige Schminke», die das Gesicht durch Lichtbrechung bebildert. In traditioneller Weise evoziert Baudelaire hier die Farbe als eine Schicht, die der Schminke vergleichbar, als solche erkennbar ist und das Gemälde als Gemälde in seiner Artificialität ausweist.<sup>52</sup> Die Verlebendigung der roten Farbe im Attribut «blutig» nimmt jene Farbkombination von Rot und Schwarz auf, die auch in den *Fleurs du mal* geläufig ist. Wie in den Gedichten weist die Farbe Rot auf Liebe und Erotik und damit auf den imaginären Innenraum des Subjekts, den träumenden Erfinder der Szene, hin. Dieser ist in seiner sinnlichen Erfahrung gefährdet und taucht das erotische Objekt in die Farbe Blutrot.

Ein weiteres Farbelement kommt hinzu. Die Haarpracht, mit dem hyperbolischem Attribut «énorme» nicht nur ins Üppige, sondern zugleich ins Maßlose verzerrt, stellt Baudelaire als «presque bleue», als «beinah blau» vor. Diese Farbgebung ist äußerst ungewöhnlich, ist doch die Haarfarbe der Frauengestalten in der lyrischen Tradition seit jeher kodiert. Das Licht, das traditionell von hellem, blondem Haar ausgeht, ist hier in ein Gegenteiliges, das dunkle Schwarz, das blau scheint, verwandelt. Das blau scheinende Haar reiht sich den kühnen Erneuerungen ein, die in malerischer Manier eine farblich hervortretende weibliche Figur darstellen. Zugleich aber verschmilzt die Figur im blauen Haarschein in ihren Konturen mit dem azurfarbigen Hintergrund. Besonders hervorzuheben ist, dass die Erscheinung der Frau in ihrer Farbigkeit nur aufgrund und vor der Folie des Schwarzen Gestalt annimmt und sich die Farben dem Schwarzen ein- und aufprägen.

Es verhält sich nicht etwa so, dass die Schwarze allein in der ihr eigenen Hautfarbe als schöne Erscheinung in die Augen fällt. Sowohl die besonderen körperlichen Merkmale als auch die Farbe auf dem schwarzen Hintergrund bilden besondere Kriterien der baudelaireschen Ästhetik. Grundsätzlich sind die erotischen Momente der Anziehung durch die Nacktheit der Haut als Verführung zu einer Überschreitung ausgewiesen: So glänzen die Farben des rosafarbig hellen Kleides auf der metaphorisch überhöhten «Finsternis ihrer Haut». Auf ihrem dunklen Gesicht erscheint ein gefährliches, blutiges Rot als künstli-

---

<sup>52</sup> Vgl. zur Farbe Rot als Schminke die Ausführungen von Bernard Vouilloux: *Le tournant artiste de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hermann 2011 (Savoir lettres), S. 167–179 (über Balzac und die «couleur-fard»).

cher Auftrag, nämlich als Schminke. Damit ist angezeigt, dass die farblichen Einmalungen auf die schöne Schwarze eine Projektion des begehrenden, das Schöne ausbildenden Blickes sind. Die Intimität und Vertrautheit des Sprechers mit dem Raum, in dem die schwarze Schöne erscheint, zeigt sich auch darin, dass der Blick und das Hören in verschlossene, kaum sichtbare Bereiche vordringt: Ein vogelartiges Zwitschern des schweren Ohrschmeides ist wahrzunehmen und doch auch nicht: Denn im Stillen («*secrètement*») zwitschert der Ohrschmuck und kommuniziert auf diese Weise mit den «*süßen Ohren*» der Frau. Hier wird folglich über etwas gesprochen, was nicht hörbar und – aufgrund der Haarmasse – kaum sichtbar ist.

Nach dem Bildentwurf in der stillgestellten Zeitlichkeit hält die Zeit («*De temps en temps*») Einzug in die Darstellung. Mit der sich erhebenden Meeresbrise beginnt ein neuer Erzählmodus, der sich mit ästhetischen Urteilen und der logisch-argumentativen Bewertung des Charakters der Frauenfigur beschäftigt. Auch im formalen, logisch-argumentativen Aufbau spiegelt das Prosagedicht die von uns herausgestellte Sonettstruktur. Zwar erscheint die schöne Frau, mit dem Namen Dorothee, als Schwarze in einer exotischen Fernlandschaft, zugleich aber wird sie den Göttinnen der antiken Tradition verglichen: Sie ist «*schön und kalt wie eine Bronzeskulptur*» und deswegen unnahbar; ihr Fuß gleicht einem jener Marmorgöttinnen, die, wie es mit Bezug auf den überlieferten antiken Schönheitskanon<sup>53</sup> heißt, in europäischen Museen eingeschlossen sind. Während in *À une Passante* der sinnliche Formeneindruck als «*Statuenbein*» aufblitzt und das erotische Wahrnehmungsmoment zugleich materiehaft schwer sich einprägt, erläutert das Prosagedicht eine andere Art der sinnlichen Formgebung. Es ist nunmehr die Meeresbrise – und nicht die den Saum hin und her bewegende Hand der Passantin –, die den Rock hoch weht und damit einen Blick auf das Bein in der schwarz glänzenden und erhabenen Form («*luisante et superbe*») freigibt. Das eigentliche Vergleichsobjekt der statuarischen Formen der Marmorgöttinnen in den europäischen Museen ist nun aber der Fuß. Während die Bewahrensform des Museums Statuen wie in einem Gefängnis einschließt und damit eine unveränderliche Form als Norm vorgibt, prägt sich der Fuß der schönen Dorothee lediglich in flüchtiger Form

---

53 Erzählstruktur und Anlage sind dem Prosagedicht *Le Fou et la Vénus* (I 283–284) zu vergleichen, in dem ein sinnlich in «*universeller Ekstase*» daliegender Park, in dem selbst die Blumen bei hellstem, sich steigernden Licht verzückt sind, zum Spaziergang einlädt. Eine kolossale Venusstatue steht dem erotisch aufgeladenen Treiben und Farbspiel des Parks unbeteiligt gegenüber, während ein Narr in gänzlicher Isolation von dem bunten Spektakel im Park versucht, mit der Statue als Verkörperung der «*immortelle Beauté*» in Kontakt zu treten und ihren unergründlichen Blick zu ergründen.

aus, denn sein Abdruck im feinen Sand mag zwar <treu> («fidèlement») wiedergegeben sein, aber das Medium Sand hält die Form nicht auf alle Ewigkeit fest.<sup>54</sup> Die Spuren- und Erinnerungssuche im Sand verbindet einen Ort der unwirtlichen Natur mit der schönen Erscheinung, die sich nur flüchtig einprägt. Die Stelle impliziert auch eine Auseinandersetzung mit der Moderne- und Antikedebatte, die Baudelaire an unterschiedlicher Stelle in der Gegenüberstellung von öffentlicher Kunst im Museumsraum und neuer, noch nicht musealer, politisch nicht kanonisierter Kunst aufnimmt. Der Ausschluss der neuen Kunst aus dem Museum ist z. B. zu Beginn des *Peintre de la vie moderne* (II 683) reflektiert. Der Besucher des Louvre hat ein bereits fertiges Bild von dem, wie sich Kunst definiert, und erweitert seine Anschauungen nicht gegenüber dem Neuen. Ebenso ist der Sprecher des Gedichtes *Le Cygne* gegenüber dem Louvre als Ort kanonisierter Gemälde und Skulpturen von Bildern bedrängt, die dort keinen Einlass finden.

Dass die schöne Dorothée eine Projektion eines europäischen Betrachters in eine (scheinbar) ferne Landschaft ist, gibt der Blick auf sie explizit und in höchster Kunstfertigkeit zu verstehen. Die Frauenfigur bewegt sich selbst wie vor einem in der Ferne aufgestellten Spiegel: «comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté». Der imaginäre Spiegel steht in Europa, gebildet von den Normen und ästhetischen Vorstellungen desjenigen, der ihn hier imaginiert und aufgestellt hat. Die Figur selbst blickt mit einem «blanc sourire» in ihn hinein, weil sie weiß, dass sich ihr Bild nach einem Vorbild ausrichtet, das sich aus der Imagination des Sprechers speist. Auch in ihrer kleinen Hütte, die sich durch wenige Accessoires und geringe Kosten («à si peu de frais») in einen <perfekten Boudoir>, d. h. in ein charakteristisch europäisches Interieur der leichten Liebe, wie im Besonderen auch durch die stereotype Orientalmalerei illustriert, verwandelt, findet sich ein weiterer Spiegel. Offensichtlich gefällt es der schönen Dorothée («où elle prend tant de plaisir»), so suggeriert es der Erzähler, flüchtig-eitler Selbststilisierung nachzugehen, wie sich in einem Spiegel zu betrachten, der zugleich ein aus Federn bestehender Fächer ist. Darin liegt eine Anspielung auf das Bildinventar des 19. Jahrhunderts, wie es Jean-Auguste-Dominique Ingres mit dem Gemälde der *Grande Odalisque* und dem Detail des Pfauenfächers gestaltet hat.

---

54 Der Abdruck und die Spur des Fußes der weiblichen Erscheinung in der Natur nimmt ein lyrisches Motiv aus Petrarcas *Canzoniere* auf. Der Liebende sucht jene Abdrücke und Spuren, die die Dame mit dem «bel piede» an landschaftlichen Orten hinterlassen hat. So heißt es im Sonett CCXLIII, dass der Liebende jene Orte aufsucht «ove da quel bel piede / segnata è l'erba [...]» («wo von diesem schönen Fuß / das Gras ein Zeichen trägt») (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Bd. 2, S. 109–110).

Das spezifische Moment des weiblichen Charakters, nämlich das der schönen Inszenierung ihrer selbst, verbindet sich mit der ästhetischen Reflexion im Ganzen. Die Figur selbst hält – aus naiver Unschuld (« la simple créature ») oder narzisstischem Vergnügen (« le plaisir d'être admirée ») – die besondere, schöne Erscheinung ihrer nackten Füße für wichtiger als das gesellschaftspolitische Zeichen ihres Status als freigelassene Sklavin, der es ihr erlaubt, Schuhe zu tragen. Obwohl es allgemeiner Konvention und einem höheren gesellschaftlichen Ansehen entspricht, folgt Dorothée dieser Norm und Erwartung nicht. In einer Begründung sind die beiden abzuwägenden Prämissen (Bewunderung versus Stolz der freigelassenen Sklavin) herausgestellt, während dann mit einer konzessiven Konstruktion (« bien qu'elle soit libre ») die besondere Entscheidung der Dorothée folgt: Sie trägt keine Sandalen, sondern läuft um der Schönheit willen barfüßig. Deshalb gewinnen die « pieds nus » die besondere Bedeutung eines Schönheitskriteriums, das die gewollt grotesk-karikaturale Gegenüberstellung von Opernball in Paris und Sonntagstanz der alten Kaferinnen hinter sich lässt. Die Frage der schönen Dorothée, ob man « pieds nus » auf dem Opernball erscheinen könne, ist deswegen keinesfalls naiv, sondern auf einer abstrakteren Ebene fragt der Erzähler nach den Kriterien der Schönheit. Ebenso wie seine Figur, die in erster Linie schön sein will, lässt der Erzähler die ökonomisch unwürdigen Verhältnisse der Zwangsprostitution zunächst unberücksichtigt. Er erzeugt allerdings bereits im ersten Teil des Prosagedichts kein den konventionellen ästhetischen Kriterien entsprechendes Bild ihrer Schönheit. Die Reihe der rhetorischen Fragen belegt, dass nur ein oberflächlicher, sentimentaler Blick die Lage verkennen könnte. Hier wird ein den Leser täuschendes Frageszenario angeboten, obwohl dieser doch längst wissen müsste, dass die Situation eindeutig ist – und die schöne Dorothée nicht zum Vergnügen, sondern aus einer Zwangslage heraus sich unter freiem Himmel aufhält.

Das Prosagedicht *La belle Dorothée* vermittelt in der Evokation von Farben und Licht, in denen sich die Erscheinung der Frauenfigur darstellt, einen visionären Blick des träumenden Künstler-Ichs. Sinnliche Wahrnehmung und ästhetische Anschauung folgen einer Ästhetik der Farbe. Diese löst die geschlossene, runde und konturierte Formgestalt des weiblichen Körpers auf und akzentuiert die Erscheinungsform der Gehenden in bewegten malerischen Farbflächen, die sich in- und übereinanderschieben. Farben übertreten – im Blau zum Azur – die Umrisse, Vordergrund und Hintergrund verschwimmen; eindeutige Farbigkeit ist durch Lichtspiele und Überlagerungen zugunsten von Farbreflexen und impressionistischer Wahrnehmung aufgelöst; die konventionelle Semantik von Farben wird zugunsten künstlerischer Erfindung überschritten. Die Ästhetik der Farbe tritt im hervorgehobenen Vergleich mit dem

ästhetischen Formenkanon der Antike und mit den ästhetischen Normen des 19. Jahrhunderts besonders hervor. Der Augenblick der schönen Erscheinung trägt dissonante Momente in sich, er gestattet keine Erfahrung von Ganzheit. Voyeurismus, Prostitution und erotisches Begehren begleiten die Erscheinung der Frauenfigur. Ihre Schönheit allein sichert ihr keinesfalls einen autonomen Status. Vielmehr verhält es sich gerade so, dass der ökonomische Zwang, dem sie unterworfen ist, eine Bedingung ihres Erscheinens in der strahlend-vernichtenden Mittagsstunde bildet.

## Bibliographie

### Quellen

- Augustinus: *Bekennnisse*. Lat.–Dt. Eingel., übers. und komm. von Joseph Bernhart. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1987.
- Balzac, Honoré de: *La Femme comme il faut*. In: Pierre Bouttier (Hg.): *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle*. 2 Bde. Paris: Omnibus 2003, Bd. 1, S. 55–66.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975–1976 (Bibliothèque de la Pléiade, 1.7).
- Dante Alighieri: *La divina Commedia*. 3 Bde. Hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mailand: Mondadori 1994 (Oscar Grandi Classici, 117).
- Dante Alighieri: *Rime giovanili e della Vita nuova*. Hg. von Teodolinda Barolini. Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli 2009 (Classici).
- Flaubert, Gustave: *Bouvard et Pécuchet*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard 1979 (Folio, 1137).
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province*. In: G. F.: *Œuvres complètes*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris: Gallimard 2013, Bd. 3 (Bibliothèque de la Pléiade, 37).
- Gautier, Théophile: *Le Salon de 1844*. In: *La Presse* (26. März 1844), S. 1–2.
- Gautier, Théophile: *Ary Scheffer*. In: *L'Artiste. Nouvelle série* 4 (1858), S. 97–99.
- Gautier, Théophile: *Correspondance générale 1862–1864*. Hg. von Claudine Lacoste-Veysseyre. Genf/Paris: Droz 1993.
- Gautier, Théophile: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Michel Brix. Paris: Bartillat 2004.
- Houellebecq, Michel: *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Édition J'ai lu 1998 (J'ai lu, 4576).
- Lamennais, Félicité Robert de: *Esquisse d'une philosophie*. 4 Bde. Paris: Pagnerre 1840–1846.
- Malte-Brun, Conrad: *Précis de la géographie universelle ou, Description de toutes les parties du monde sur un plan nouveau*. Überarb. von Jean Jacques Nicolas Huot. Paris: Aimé André. 1834.
- Montaigne, Michel de: *Les Essais*. Hg. von Jean Balsamo, Michel Magnien und Catherine Magnien-Simonin. Paris: Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade, 14).

- Racine, Jean: *Préface de Bérénice*. In: J. R.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Raymond Picard. Paris: Gallimard 1962 (Bibliothèque de la Pléiade, 5), Bd. 1, S. 465–468.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. 2 Bde. Hg. von Rosanna Bettarini. Turin: Einaudi 2005 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 20).
- Poeti del Duecento*. 2 Bde. Hg. von Gianfranco Contini. Mailand/Neapel: Ricciardi 1995 (Classici Ricciardi – Mondadori).
- Réville, Albert: De la Renaissance des études religieuses en France. In: *Revue des Deux Mondes* 24 (1859), S. 68–99.
- Ronsard, Pierre de: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Jean Céard, Daniel Ménager und Michel Simonin. Paris: Gallimard 1993 f. (Bibliothèque de la Pléiade, 45.46).
- Walckenaer, Charles-Athanase: *Collection des relations de voyages par mer et par terre en différentes parties de l'Afrique depuis 1400 jusqu'à nos jours*. Paris 1842.

## Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. München: Beck 2010.
- Auerbach, Erich: Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene. In: E. A.: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der Französischen Bildung*. Bern: Francke 1951, S. 107–127.
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Übers. von Hans Günter Holl. Berlin: Wagenbach 2013 (<sup>1</sup>1984) (Wagenbachs Taschenbücherei, 693).
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>2</sup>1980 (<sup>1</sup>1969) (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 47).
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jauf (Hg.): *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. München: Fink 1964 (Poetik und Hermeneutik, 1), S. 9–27
- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (Edition Suhrkamp, 1058/Neue Folge, 58).
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*. München 2009.
- Bohrer, Karl Heinz: Dionysos. Eine Ästhetik des Erscheinens. In: Mira Fliescher/Fabian Goppelsröder/Dieter Mersch (Hg.): *Sichtbarkeiten. Erscheinen Zur Praxis des Präsentativen*. Zürich: Diaphanes 2013, Bd. 1, S. 13–38.
- Bonhoff, Christina: *Hypokrisie und Macht. Kritik der bürgerlichen Gesellschaft bei Stendhal und Daumier*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Chaudonneret, Marie-Claude (Hg.): *Paul Chenavard, 1807–1895. Le peintre et le prophète. Publié à l'occasion de l'Exposition Paul Chenavard présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon du 8 juin au 27 août 2000*. Paris: Réunion des Musées Nationaux 2000.
- Compagnon, Antoine: *Baudelaire. L'irréductible*. Paris: Flammarion 2014 (Tandem).
- Doetsch, Hermann: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*. Tübingen: Gunter Narr 2004 (Romanica Monacensia, 70).
- Dorra, Henri: Die französischen «Nazarener». In: Klaus Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener. Städel, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 28. April bis 28. August 1977*. Frankfurt a. M.: Städel 1977, S. 337–354.

- Ellerbrock, Karl Philipp: *Ästhetische Differenz. Zur Originalität von Baudelaires Poe-Übersetzungen*. Paderborn: Fink 2014.
- Full, Bettina: *Karikatur und Poiesis. Charles Baudelaires Ästhetik*. Heidelberg: Winter 2005 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 24).
- Full, Bettina: Aphrodite. In: *Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Neue Pauly. Supplemente 5. Mythenrezeption*. Hg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 97–114.
- Hofmann, Werner: *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont <sup>2</sup>1987 (<sup>1</sup>1973) (DuMont-Dokumente: Reihe Kunstgeschichte, Wissenschaft).
- Imdahl, Max: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Fink 1987.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 955).
- Johnson, Barbara: *Défigurations du langage poétique. La Seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion 1979.
- Le Rider, Jacques: *Les Couleurs et les mots*. Paris: Presses Universitaires de France <sup>2</sup>1999 (<sup>1</sup>1997) (Perspectives critiques).
- Lucken, Christopher: L'Imagination de la dame. Fantômes amoureux et poésie courtoise. In: *La Vision e lo sguardo nel Medio Evo. View and Vision in the Middle Ages*. 2 Bde. Turnhout: Brepols 1998 (Micrologus, 5.6), Bd. 2, S. 201–228.
- Lytard, Jean-François: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Merkur* 38 (1984), S. 151–164.
- Nehr, Harald: *Das sentimentalische Objekt. Die Kritik der Romantik in Flauberts Education sentimentale*. Heidelberg: Winter 2007 (Studia Romanica, 138).
- Noyer-Weidner, Alfred (Hg.): *Baudelaire*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (Wege der Forschung, 283).
- Scott, Maria C.: La Belle Dorothée, ou les taches aveugles du regard idéaliste-matérialiste. In: Stephe Murphy (Hg.): *Lectures du Spleen de Paris*. Hg. von Steve Murphy. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2014, S. 237–250.
- Sloane, Joseph C.: Baudelaire, Chenavard and 'Philosophical Art'. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13 (1955), S. 285–299.
- Vouilloux, Bernard: *Le tournant artiste de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hermann 2011 (Savoir lettres).
- Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.
- Westerwelle, Karin: Zeit und Schock. Charles Baudelaires *Confiteor des Artisten*. In: *Merkur* 47 (1993), S. 667–682.
- Westerwelle, Karin: Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren. Baudelaires *À une Passante*. In: *Romanische Forschungen* 107 (1995), S. 53–87.
- Westerwelle, Karin: Nouveaux avatars du poète moderne. In: *Le Magazine littéraire* 548 (2014), S. 68–70.
- Westerwelle, Karin: Rapports et croisement. Repenser l'allégorie et la voix dans l'espace de la ville. In: Stephe Murphy (Hg.): *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2014, S. 279–296.

Lena Schönwälder (Frankfurt a. M.)

## « La douceur qui fascine et le plaisir qui tue »

Der Blick der *Femme fatale* in Baudelaires *Fleurs du mal*

### 1 Epiphanie und Augenblick in *A une passante*

Baudelaires Gedicht *A une passante* ist wohl eines der am ausführlichsten kommentierten Gedichte der *Fleurs du mal* und steht emblematisch für eine besondere Form der Zeiterfahrung: Die anonyme Begegnung mit einer Passantin inmitten des lärmenden Großstadtmilieus ermöglicht die flüchtige Erfahrung eines Ewigen; wie auch Karl Heinz Bohrer in Bezug auf dieses Sonett bemerkte, übersteigt « [d]er Eindruck, den die Passantin hinterlässt, [...] beliebige weibliche Wirkung auf einen männlichen Beobachter und wird zu einer Erscheinung im Sinne des Begriffs der Epiphanie »<sup>1</sup> –, d. h. das plötzliche Eintreten eines Ereignisses, das dem Erlebenden unerwartete Erkenntnisse und Einsichten verschafft und dergestalt alles bisher Gekannte von Grund auf umzuwälzen vermag.<sup>2</sup>

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

---

<sup>1</sup> Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 171.

<sup>2</sup> Vgl. die allgemein gültige Definition von « Epiphanie », die Rainer Zaiser leistet: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995, S. 24 f.

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>3</sup>

Das Transitorische, der <Augenblick> eines scheinbar banalen Aufeinandertreffens, eröffnet den Blick auf ein Unendliches, das die Grenzen des empirisch erfahrbaren Gegenwärtigen sprengt. Dabei inszeniert das Sonett eine spezifisch moderne Erfahrung, handelt es sich doch einerseits bei der Szenerie um die Stadt Paris, das Territorium des Baudelaireschen Flaneurs und den <artiste moderne>. Dieser sucht die <foule>, eine gesichtslose Masse, um im Raum der Menge jene «*beauté mystérieuse*»<sup>4</sup> zu entdecken, die nur im Gegenwärtigen gefunden werden kann und für Baudelaire damit unverzichtbares Element des absolut Schönen wird: «[...] le beau est toujours d'une composition double [...]; le beau est fait d'un élément éternel, invariable, [...] et d'un élément relatif, circonstanciel.»<sup>5</sup> Andererseits ist es die Erscheinung der Passantin selbst, welche sich als <modern> im Sinne Baudelaires ausweist, wirken doch in ihr die verschiedenen Elemente, die in ihrem eigentümlichen Zusammenspiel erst das wahre Schöne kennzeichnen: Schmerz, Melancholie, jedoch auch Sinnlichkeit.<sup>6</sup> Sie ist die reine Verkörperung des mysteriösen Schönen, das sich plötzlich im Raum des Banalen manifestiert. Karin Westerwelle beobachtet diesbezüglich:

---

3 Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*. Hg. von John E. Jackson, eingel. von Yves Bonnefoy. Paris: Le Livre de Poche 1999 (Classiques), S. 145.

4 Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. In: Ch. B.: *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Hg. von Henri Lemaitre. Paris: Garnier 1990 (Classiques Garnier), S. 467.

5 Ebda., S. 455.

6 So definiert Baudelaire das Idealschöne in seinem Journal *Fusées* wie folgt: «J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluyente, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.» (Charles Baudelaire: *Fusées*. In: Ch. B.: *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975. Bd. 1, S. 657 [Bibliothèque de la Pléiade. 1]). Die Figur der Passantin scheint die nahezu vollkommene poetische Umsetzung der hier imaginierten Schönheit zu sein.

Bildlich ist Zeit für den Leser unmittelbar in der Figur der Passantin und ihrer nahezu theatralischen Inszenierung vorstellbar: Sie wiegt sich in ihrer Kleidung hin- und her, sie hält zugleich im Statuenbein inne und schreitet gleichwohl vorüber (‹passa›).<sup>7</sup>

## 2 ‹ Innamoramento ›. Fatale Augen-Blicke

Sinnfällig wird dieser Moment, wenn der *Blick* der Vorübergehenden das lyrische Ich gleichsam wie ein Blitz trifft und eine Form der virtuellen Kommunikation initiiert, die sich im hypothetischen Raum des ‹Was-wäre-wenn› abspielt. Das Auge der Passantin, «ciel livide où germe l'ouragan» (V. 7), verspricht «[l]a douceur qui fascine et le plaisir qui tue» (V. 8), ihr Blick erschüttert das Subjekt («crispé comme un extravagant», V. 6), ganz der Tradition des ‹momento di innamoramento› folgend, unvermittelt und dringt wie Amors Pfeil in sein Innerstes. Die Pfeil-Metaphorik, hier im Gedicht im Bild des Blitzes gefasst, die das Entzünden der Liebe im Betrachter durch den Blick beschreibt, wurde vielfach als eine häufig bemühte Bildlichkeit nachgewiesen.<sup>8</sup>

Wenn auch nur implizit, schreibt sich Baudelaire durch die Wahl der Sonettform und der Thematik des *coup de foudre* als Moment der Liebesinitiation in die Tradition Petrarcas ein. Schon im *Canzoniere* wird die Liebe, die durch den Pfeil-Blick im ‹momento di innamoramento› entfacht wird, thematisiert.<sup>9</sup> Die Liebe, die dem Betrachter durch den Blick der Angebeteten eingepflanzt wird, ist vor dem Hintergrund der platonischen Liebeskonzeption dann insofern auch eine göttliche, als sie den Seelenflug in das Reich des Göttlich-Schönen ermöglicht, und so vermag der Augenblick des ‹innamoramento› bereits

<sup>7</sup> Karin Westerwelle: Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren – Baudelaire *A une passante*. In: *Romanische Forschungen* 107 (1995), S. 53–87, S. 58. Walter Benjamin bemerkt ferner: «Die Entzückung», die sich bei dieser flüchtigen Begegnung *en passant* einstellt, ist «eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt.» (Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: W. B.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 47], S. 119).

<sup>8</sup> Ruth Cline erläutert, wie sich der Moment der Liebesinitiation bei Platon und Marsilio Ficino gestaltet und weist nach, dass die Pfeil-Metaphorik bereits bei Chrétien de Troyes auszumachen ist: vgl. R. C.: *Heart and Eyes*. In: *Romance Philology* 25 (1972), S. 263–297.

<sup>9</sup> So z. B. in *Canzoniere* 3: *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* (Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. von Ugo Dotti, eingel. von Ugo Foscolo, komm. von Giacomo Leopardi. Milano: Feltrinelli <sup>2</sup>2010 [1964]), S. 56) oder 61 *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* (Ebda., S. 106).

auf den himmlischen Ursprung der Liebe zu verweisen. Demgemäß zeigt sich in einigen Dichtungen Petrarcas,<sup>10</sup> aber auch Ronsards,<sup>11</sup> zum Teil eine platonisierende Tendenz, in der die Liebeserfahrung eine göttliche ist – wie bereits bei Dantes Beatrice verweist das Auge bzw. der Blick der Angebeteten auf das Himmlische. Spuren dieser idealen Liebe, die sich bereits im Blick der Geliebten motivisch ablesen lässt, werden auch im 19. Jahrhundert, besonders bei Lamartine, zu finden sein. Ein beispielhaftes Gedicht soll diesbezüglich im Folgenden noch Beachtung finden.

Doch ist die Liebe im *Canzoniere* nicht allein eine himmlische: Gemäß dem von Petrarca entworfenen Konzept des *amore dolce-amaro* ist die Liebeserfahrung bereits hier eine zerrissene, die das Subjekt ein Wechselbad der Gefühle durchleben lässt. So tritt Laura nicht nur als göttlich entrückte, liebliche Schönheit auf, sondern ebenso als kalte, unerreichbare, gar grausame Geliebte,<sup>12</sup> deren *«micidiali specchi»* (*Canzoniere* 46) eine potenziell fatale, gar tödliche Wirkung auf den Betrachter ausüben.<sup>13</sup> Der Blick der Angebeteten vermag damit nicht allein die Erschauung eines Ideal-Schönen göttlichen Ursprungs zu ermöglichen, sondern infiziert den Liebenden vielmehr mit der Liebeskrank-

---

**10** So z. B. *Canzoniere* 154: *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova* (Ebda., S. 184), 261: *Qual donna attende a gloriosa fama* (Ebda., S. 244), 360: *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Ebda., S. 312–316, V. 136–143). Es ist jedoch darauf zu verweisen, dass Petrarca Platons Schriften nur indirekt rezipierte, d. h. durch lateinische Übersetzungen und Werke, die platonisches Gedankengut weiter entwickelten, vor allem die Augustinus', vgl. Clemens Zintzen: *Il platonismo del Petrarca*. In: *Quaderni petrarcheschi* 9 (1992), S. 93–115.

**11** So zum Beispiel das Sonett 167: *Je veux brusler pour m'en voler au cieux* der *Amours* (Pierre de Ronsard: *Les Amours*. Hg. von Henri Weber und Catherine Weber. Paris: Garnier 1993 [Classiques Garnier], S. 107). Heidi Marek analysiert dieses Gedicht, um es solchen der *Amours* gegenüberzustellen, denen vielmehr eine epikureische Tendenz eingeschrieben ist: vgl. H. M.: *Die Lyrik der Pléiade*. In: Joachim Leeker (Hg.): *Renaissance*. Tübingen: Stauffenburg 2006 (Stauffenburg Interpretation: Französische Literatur), S. 73–111.

**12** Doch Hugo Friedrich zufolge unterbrechen derartige Augenblicke der klagenden Härte *«die Melodie der schmerzbereiten Huldigung»* nur vorübergehend. Ferner sind sie mitunter als intensivierte Verwandlung des aus der Trobador-Lyrik stammenden Topos der spröden Unnahbaren zu verstehen und verweisen damit nur eingeschränkt auf ein inhärent Grausam-Dämonisches der Dame (H. F.: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1964, S. 207).

**13** Im Sonett 46: *L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi* klagt das lyrische Ich eine in narzisstischer Selbstbetrachtung verharrende Laura an: *«[...] ma più ne colpo i micidiali specchi, / che 'n vagheggiar avete stanchi / [...] questi fuor fabbricati sopra l'acque / d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio, / onde l' principio de mia morte nacque [...].»* (Francesco Petrarca: *Canzoniere*, S. 93, V. 7–14). Zur Funktion des Spiegels und des Narziss-Mythos in u. a. diesem Sonett vgl. Christine Ott: *Narziss bei Petrarca und bei Marino. Von der Verführung durch Bilder zur Ästhetik des Simulakrums*. In: *Romanische Forschungen* 125 (2013), S. 32–53.

heit, einer pathologischen Fixierung auf das Objekt des Begehrens, die sich auch somatisch<sup>14</sup> niederschlägt: der < amor hereos >. <sup>15</sup> Dass der Augenblick der Liebesinitiation damit auch als ein fataler gedacht wird, lässt sich abermals anhand von Petrarca und Ronsard sowie anhand von Marsilio Ficinos Übernahme des < hereos >-Konzepts belegen. <sup>16</sup>

Bei Baudelaire gewinnt das « plaisir qui tue » (V. 8) jedoch noch eine andere, deutlich sinnliche, doch auch ungleich bedrohlichere Qualität: Die Passantin, umgeben von der Aura der Trauer und des Todes, eine « fugitive beauté » (V. 9), ist selbst schon ein ambivalentes Geschöpf, nahezu ein Todesengel. Das Glücksversprechen, « la douceur qui fascine » (V. 8), geht mit der Gewissheit eines drohenden Unheils einher; ihr Auge, gleichsam Spiegel der Seele, gibt den Blick auf einen fahlen Himmel, « ciel livide » (V. 7), frei, an dem sich ein Unwetter zusammenbraut. Der epiphanische Charakter der Begegnung wird anhand dieses Bildes noch zusätzlich untermalt, bedenkt man, dass – wie Rainer Zaiser nachgewiesen hat – die ursprüngliche, religiöse (alttestamentarische) Epiphanie als plötzliche Manifestation Gottes in der Welt nicht selten auch von Wolken, Gewitter, Regen oder Feuer und Rauch begleitet wurde. <sup>17</sup> Der Augenblick des Aufeinandertreffens steht somit auch unter dem Signum des Numinosen und des Unheils und der Reiz der Vorübergehenden besteht vornehmlich in jener Ambivalenz von Lust und Schmerz, der Kopräsenz von Eros und Thanatos, die sich in ihrem Blick offenbart.

---

14 Symptome sind Erröten, Erhöhung des Pulses, häufiges Weinen, Schlaflosigkeit, Erbleichen, körperliche Schwäche. Zum Krankheitsbild des < amor hereos > vgl. Bernhard D. Haage: < Amor hereos > als medizinischer Terminus technicus in Antike und Mittelalter. In: Theo Stemmler (Hg.): *Liebe als Krankheit*. Tübingen: Narr 1990, S. 31–68.

15 Inwiefern sich die Theorie des < amor hereos > als Diskursfolie für Petrarcas *Canzoniere* begreifen lässt, erläutert Joachim Küpper: (H)er(e)os. Petrarcas *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit. In: *Romanische Forschungen* 111 (1999), S. 178–224.

16 Ficino beschreibt die Liebeskrankheit in der Siebenten Rede von *Über die Liebe (De amore)*. Die schlechte, körperliche Liebe wird durch den « giftigen Pfeil » des Blickes eingegeben und wird damit zur Krankheit (vgl. Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Übers. von Karl Paul Hasse. Hg. von Paul Richard Blum. Hamburg: Meiner <sup>2</sup>1984 [Philosophische Bibliothek, 642], S. 325 f. [7. Rede, IV]). Auch Ronsard greift das Bild des gifteinflößenden Blickes auf. Im Sonett LV der *Amours* besingt er die Augen der Geliebten wie folgt: « O feuz jumeaux dont le ciel me fit boyre / A si longs traitz le venin amoureux » (Ronsard: *Les Amours*, S. 36, V. 7–8). Ronsard greift hier die Idee des auch von Petrarca entwickelten « dolce veneno » (Petrarca: *Canzoniere* CLII, S. 183, V. 8), dem Liebesgift, auf (vgl. Henri Weber/Catherine Weber: Notes. In: Pierre de Ronsard: *Les Amours*, S. 528 f.).

17 Vgl. Rainer Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur*, S. 20.

### 3 Weiblichkeitsbilder. Die *femme fatale*

*A une passante* ist eines von zahlreichen Gedichten der *Fleurs du mal*, in dem das Auge und der Blick der Geliebten zwar einerseits auf unendliche (Sinnes-)Freuden, jedoch auch auf bevorstehende Liebesqualen verweist. Baudelaire entwickelt einen Bildkomplex <Auge – Blick – Augenblick>, der eine zentrale Rolle im Konnex von Liebeskonzeptionen und der Konstruktion von Weiblichkeitsidealen bzw. -schreckensbildern spielt. Das Auge der Angebeteten, Spiegel der Seele, wird nunmehr zum Reflex eines Infernalischen, das simultan anzieht und abstößt. Das Frauenbild, das Baudelaire hier kreiert, antizipiert vor allem in der Ausgestaltung des Motivs des Auges bzw. des Blicks einen Typus, der in der Literatur des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Dekadenz, eine spezielle Ausprägung erfahren hat: die Gestalt der *femme fatale*, Faszinosum und Chimäre zugleich. Jenem Weiblichkeitsmythos wurde u. a. in den Werken Heinrich Heines, Gustave Flauberts, Joris-Karl Huysmans, Prosper Mérimées, Théophile Gautiers, Jules Laforgues und Stéphane Mallarmés – um nur einige zu nennen – besondere Aufmerksamkeit zuteil. Der «Minimaldefinition» Carola Hilmes' zufolge handelt es sich bei diesem Typus um eine

meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der *Femme fatale* im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft.<sup>18</sup>

Die *femme fatale* ist weniger das mimetische Abbild eines realen Frauentypus als eine <Chimäre>, ein monströses Gedankenkonstrukt, das sich aus Versatzstücken kollektiver Weiblichkeitsphantasien speist. Mit ihr verbinden sich unterschiedliche Vorstellungen, so dass der Idealtypus als solcher nur wenig greifbar erscheint. Dennoch lassen sich grundsätzliche Wesensmerkmale bestimmen, die die Erscheinung der *femme fatale* determinieren.<sup>19</sup> Ihre Fatalität und die folgenschwere Verbindung von Sinnlichkeit und Macht sowie die Überschreitung traditionell festgelegter Geschlechterrollen zeichnen sie aus; nicht

<sup>18</sup> Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 10.

<sup>19</sup> So liefert auch Claudia Bork eine Annäherung an den Typus der weiblichen Verführergestalt, indem sie die Figur nach Merkmalen der Physis (darunter auch die Augen) und des Charakters aufschlüsselt (Claudia Bork: *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*. Hamburg: Bockel 1992).

selten ist die Vorstellung von fataler Weiblichkeit mit Rätselhaftigkeit und Exotik gepaart.

Die von Hilmes geleistete Minimaldefinition lässt sich im Fall Baudelaires sicher nur eingeschränkt anwenden, doch lassen sich einzelne Aspekte bzw. Konstitutivmerkmale des Typus auch für die in den *Fleurs du mal* inszenierten Weiblichkeitsimaginationen attestieren. So ist es in *A une passante* nun einerseits das ambivalente Glücksversprechen, das sich an ihren Augen ablesen lässt; andererseits das « Übermächtigungs Motiv »<sup>20</sup> – so nennt Hilmes den Augenblick, in dem sich das Subjekt von dem Begehren zur Angebeteten überwältigt fühlt, sich gleichsam der Dame nicht mehr entziehen kann. Und dieses besteht hier in dem bedeutungsvollen Blick: « le regard / m'a fait soudainement renaître ». Das eben diese Erfahrung eine zunächst vornehmlich sinnliche ist, lässt sich an der suggestiven Evokation der Passantin durch das lyrische Ich ablesen: Ihr wogendes Schreiten, die prunkvolle Hand, die den Saum ihrer Robe anhebt, signalisieren das genuin Weibliche und statten die Vorübergehende mit einer Aura der Sinnlichkeit aus.<sup>21</sup> Es scheinen also mit dem Übermächtigungs Motiv, der ambivalenten Erscheinung der Dame, ihrer Sinnlichkeit und schließlich der aus der Anonymität resultierenden Rätselhaftigkeit typische Merkmale der *femme fatale* vorzuliegen – doch es ist erst ihr Blick, ihr Auge, das sie nicht allein als « femme idéale », sondern ebenso als « femme dangereuse » ausweist.

## 4 Die *femme fatale* als poetologisches Konzept

Bei *Hymne à la beauté* handelt es sich um ein weiteres, gleichfalls umfassend kommentiertes Gedicht, in dem das Motiv des ambivalenten Blickes bzw. des

---

<sup>20</sup> Das « Übermächtigungs Motiv » ist laut Hilmes ebenfalls zentrales Moment innerhalb der Handlungsschemata, die häufig mit Geschichten um die Gestalt der *femme fatale* einher gehen. Auch wenn wir nicht von « Handlung » im eigentlichen Sinne sprechen können, so ist der Augenblick der Übermächtigung, der Überwältigung doch zumindest in *A une passante* deutlich zu erkennen (Hilmes: *Die Femme fatale*, S. 223 ff.).

<sup>21</sup> Auch Sophie Boyer betont die fast raubtierhafte Sinnlichkeit der Baudelaireschen Passantin: « [...] Baudelaire s'arrête sur celle [l'apparition] d'une courtisane qui, émergeant de la foule, semble littéralement flotter au-dessus de la mêlée. « Soulevant, balançant » la bordure de sa robe, « agile et noble »: tous ses mouvements suggèrent le roulement des hanches d'un félin ou le tangage d'un navire promené sur la crête des vagues [...] » (*La femme chez Heinrich Heine et Charles Baudelaire. Le Langage moderne de l'amour*. Paris: L'Harmattan 2004, S. 86). M. E. muss man die Vorübergehende daher aber nicht gleich als eine Kurtisane deuten, wie Boyer dies tut.

Auges zentral ist. Die hier evozierte Frauengestalt erweist sich als Allegorie der Schönheit und verweist damit letztlich auf die Baudelairesche Poetik, die das Schöne ebenso im Erhabenen wie im Niedrigen sucht; doch gibt auch diese Imagination Aufschluss über die nicht erst seit Baudelaire reizvolle Vorstellung von fataler Weiblichkeit. Hier wird die in den *Fleurs du mal* stets aufs Neue beschworene Antithetik von Oben und Unten, Himmel und Hölle, Gut und Böse zum Strukturprinzip erhoben und definiert damit die für das *femme fatale*-Imago konstitutive Ambivalenz, die hier im Bild der über alles erhabenen Frau, deren Rücken sogar das personifizierte Schicksal wie ein Hund folgt, repräsentiert wird.

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
 Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,  
 Verse confusément le bienfait et le crime,  
 Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;  
 Tu répands des parfums comme un soir orageux;  
 Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore  
 Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?  
 Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;  
 Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,  
 Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;  
 De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,  
 Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,  
 Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
 Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau!  
 L'amoureux pantelant incliné sur sa belle  
 A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
 Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!  
 Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
 D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,  
 Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,  
 Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –  
 L'univers moins hideux et les instants moins lourds?<sup>22</sup>

---

22 Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, S. 70 f.

Die Schönheit ist hier « Ange » (V. 25), « Sirène » (V. 25), « fée » (V. 26), « femme de la rue » und « monstre énorme », also Wunsch- und Schreckensbild zugleich:<sup>23</sup> Sie vermag unerhörte Freuden zu bereiten (« Tu sèmes au hasard la joie », V. 11), doch ist sie auch grausam und das erfahrene Glück droht in Tod und Schmerz umzuschlagen: Wie die Eintagsfliege, die von dem Leuchten der Flamme angezogen wird, kann sich auch derjenige, der ihrer ansichtig wird, nicht ihrem Reiz entziehen und wird doch daran zugrunde gehen. Erneut ist auch hier der Blick gleich in der Eingangstrophe Bedeutungsträger, der die Doppelnatur der hier evozierten Gestalt bezeichnet: « ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime » (V. 2–3). Nicht nur bezeugt er die sowohl göttliche als auch infernalische Substanz der « Beauté », Wohltat und Verbrechen strömen sogar gleichsam aus ihm heraus; gleichwohl enthält ihr Auge « le couchant et l'aurore » (V. 5), oder auch im übertragenen Sinne Geburt und Tod.<sup>24</sup> Und ähnlich wie in *A une passante* vermag auch hier der (Augen-) Blick das Tor zum Unendlichen, Ewigen zu öffnen, quasi ein Eintritt in das Reich unvergessener Freuden und Ideale, die jedoch im Baudelaireschen Universum nicht mehr mit dem (moralisch-ethisch) Guten zusammenfallen. Die « fée aux yeux de velours » (V. 26), Fee mit den Samtaugen, ist eine ätherische, zugleich hochgradig sinnliche Gestalt, deren unaussprechlicher Reiz gerade erst in eben dieser fatalen Kombination von Gut und Böse besteht. So wird sich das lyrische Ich wissend und doch freudig der Schönheit ergeben, denn auch wenn sie todbringend und gleichgültig ihre Spur in der Welt hinterlässt, so vermag sie doch auch « [de] rend[re ... l]’univers moins hideux et les instants moins lourds » (V. 26–28). Damit wird die *femme fatale* zu einem poetologischen Konzept, das die schmerzlich süße Suche des Dichters nach dem Schönen im Schaffensprozess beschreibt.

Während diverse Studien zur *femme fatale* hervorheben, dass die literarische Bearbeitung des Mythos der todbringenden Verführerin letztendlich Ausdruck eines porös gewordenen männlichen Selbstbewusstseins ist, die im Raum der Fiktion die Angst vor dem Anderen zu fixieren, zu bannen, gar zu exorzieren vermag,<sup>25</sup> lässt sich die Faszination für das Bild der *femme fatale*

---

**23** Auch Eléonore M. Zimmermann widmet sich in ihrem Beitrag zu *Hymne à la beauté* der Allegorie der Schönheit, deren Besonderheit vor allen Dingen in der Diversität der heraufbeschworenen Bilder besteht, die einerseits dem erhabenen Register, andererseits dem niederen entspringen: So ähnelt sie sowohl der dem Mythos entsprungene Sirene, ist Engel des Himmels, als auch eine Frau der Straße, der die Hunde hinterherlaufen (« Hymne à la beauté »: un art poétique. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 41 [1989], S. 237–250, hier S. 240 f.).

**24** Ebda.

**25** Zum Zusammenhang vom männlichen (Künstler-)Bewusstsein und Weiblichkeitsbildern vgl. Carola Hilmes: *Die Femme fatale*, S. 14–73; Sandra Walz: *Tänzerin um das Haupt: eine*

im Fall Baudelaires sicherlich vor allem auf seine Kunstprogrammatisierung zurückzuführen, die es vorsieht, in der als hässlich und böse empfundenen, feindlichen Welt das Moment des Schönen ausfindig zu machen und in der Kunst zu konkretisieren. Die Natur gilt nicht länger als Ideal unerschöpflicher Schönheit; im Gegenteil reduziert sie den Menschen zu einem triebgeleiteten, in seiner Körperlichkeit beschränkten « animal humain »:

[...] la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est à dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger [...]. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer [...]. Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux.<sup>26</sup>

Doch während sie einerseits als « source et type de tout bien et de tout beau possibles »<sup>27</sup> abgelehnt wird, vermag sie dennoch kraft der imaginativen Fähigkeiten des Künstlers ästhetisiert zu werden. So stehen die *Fleurs du mal* exemplarisch für eben diese Kunstkonzeption: Eine besondere Form der Schönheit erwächst aus dem Bösen, das im Kunstwerk eine neue Wertung erfährt. Und damit wird die Gestalt der *femme fatale* zur idealen Repräsentanz eines Konzeptes, das ein grundlegend doppelbödiges ist: Genauso wie die Natur als Verkörperung des Gut-Schönen ausgedient hat, so liegt im Auge der *femme fatale* nicht mehr das Versprechen einer göttlichen Liebe, sondern der Reiz des Lustvoll-Schmerzhaften und des Dämonischen. Und es ist das Subjekt, das die lustvolle Entgrenzung sucht, die in der Erfahrung des Abgründigen besteht: « De Satan ou de Dieu, qu'importe? » (V. 25), lautet das Credo, das letztendlich auf den autonomen Status der Kunst verweist, die nicht mehr im Zeichen des Moralisch-Ethischen steht. Wenn Baudelaire also hier den Typus einer *femme fatale* nachzeichnet, dann nicht um allein einem misogynen Weiblichkeitskonzept Ausdruck zu verleihen, sondern vielmehr um damit seine Kunstauffassung allegorisch zu konkretisieren.

---

*Untersuchung zum Mythos « Salome » und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de Siècle.* München: Meidenbauer 2008, bes. S. 111–148; Annemarie Taeger: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende.* Bielefeld: Aisthesis 1987. Ferner geht Rebecca Stott soweit, zu konstatieren, dass das (nicht selten) tödliche Ende der *Femme fatale* einem literarischen Exorzismus gleichkomme: das Bedrohliche, Subversive, das von ihr ausgeht, wird ausgetrieben, indem es scheitert (vgl. Rebecca Stott: *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: the Kiss of Death.* Basingstoke: Macmillan 1992, S. 49).

<sup>26</sup> Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, S. 490 f.

<sup>27</sup> Ebda., S. 490.

## 5 Das Auge als Himmel

Dass das Auge der Frau als Reflex einer innerlichen Ambivalenz, die ihr zugeschrieben wird, fungiert, belegen auch weitere Gedichte der *Fleurs du mal*, die sich in ihrer Bildlichkeit recht ähnlich sind. Sie präsentieren dabei häufig die bereits vorgestellten Dichotomien von Oben–Unten bzw. Himmel–Hölle/Abgrund; so auch in « Ciel brouillé », in dem sich einerseits das Motiv der « femme-paysage », andererseits erneut der Typus der « femme dangereuse » (explizit in V. 13) bzw. *femme fatale* manifestiert: « On dirait ton regard d'une vapeur couvert; / Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?) / Alternativement tendre, rêveur, cruel, / Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel » (V. 1–4).<sup>28</sup> Auch hier verschmelzen Süße und Grausamkeit im Blick der Geliebten, der Himmel, dessen Licht er spiegelt, ist – wie in *A une passante* ein bleicher, fahler.

Baudelaires Variation des Motivs wird umso sinnfälliger, zieht man zum Vergleich einen weiteren Text heran, der vergleichsweise nur wenige Jahre vorher erschienen ist: der « Chant d'amour »<sup>29</sup> (*Nouvelles méditations poétiques*, 1822) von Alphonse de Lamartine. In diesem « Gesang », der vom *Cantique des cantiques*, dem Hohelied Salomons, inspiriert ist, besingt das lyrische Ich in einer Serie kleinerer (doch zusammenhängender) Gedichte eine den Tod überdauernde Liebe. Innerhalb dieses Gesangs werden vielfach die Augen der Geliebten gerühmt bzw. wird ihr Blick evoziert: Wie in der Tradition erfolgt die Liebeskommunikation im Blickaustausch: « Les anges amoureux se parlent sans parole, / Comme les yeux aux yeux [...] » (V. 11–12); « Laisse-moi, laisse-moi lire dans ta paupière / Ma vie et ton amour: / Ton regard languissant est plus cher à mon âme / Que le premier rayon de la céleste flamme / Aux yeux privés du jour [...] » (V. 25–30). Der Moment, in dem sich die Blicke der Liebenden begegnen, ist bei Lamartine noch ein wahrhaftiger *échange* und erlaubt dem Liebenden, sich im Blick der Angebeteten selbst zu erkennen und sich der

---

28 « On dirait ton regard d'une vapeur couvert; / Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?) / Alternativement tendre, rêveur, cruel, / Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel. // Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés, / Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés, / Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord, / Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort. // Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu'allument les soleils des brumeuses saisons ... / Comme tu resplendis, paysage mouillé / Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé! // Ô femme dangereuse, ô séduisants climats! / Adorerai-je aussi ta neige et vos frimas, / Et saurai-je tirer de l'implacable hiver / Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer? » (Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, S. 97 f.).

29 Alphonse de Lamartine: *Méditations poétiques. Premières Méditations. Nouvelles Méditations*. Engel. und komm. von Jean des Cognets. Paris: Édition Garnier Frères 1956 (Classiques Garnier), S. 203–211.

gemeinsamen Liebe zu versichern, denn diese ist eine gegenseitige (« ton regard languissant »; Hervorh. von Vf.). So werden in diesem Gedicht die Augen darüber hinaus mehrfach mit dem Himmel assoziiert: « L'azur voilé des cieux / Vient chercher doucement ta timide paupière » (V. 51–52); « Tes yeux sont des sources vives / Où vient se peindre un ciel pur / Quand les rameaux de leurs rives / Leur découvrent son azur [...] » (V. 93–96). Während bei Baudelaire sich im Auge der Dame ein fahler Himmel, an dem ein Unwetter heraufzieht, spiegelt, ist es bei Lamartine hingegen das azurne Strahlen eines reinen, klaren (« pur ») Himmels, welches wiederum mit der Reinheit und Unbeflecktheit der Geliebten assoziiert wird. Im Motiv des Auges als Himmel kondensiert sich damit die Umwertung eines Liebes- und Weiblichkeitsideals, wobei ersteres bei Lamartine noch realisierbar scheint. Bei Baudelaire hingegen manifestiert sich eine Verschiebung, die das Brüchigwerden eines romantischen Liebeskonzepts aufzeigt: Die Liebeserfahrung verweist nicht mehr auf ein höheres (himmlisch-transzendentes) Gut, besteht nicht mehr in der harmonischen Vereinigung der Liebenden, sondern ist zu einer Herausforderung geworden, die reizvoll, doch auch gefährlich ist, der sich das Subjekt jedoch trotz aller Gefahren stellt, besteht doch die Möglichkeit, die höchsten aller (Sinnen-)Freuden zu genießen: « Adorerei-je aussi ta neige et vos frimas, / Et saurai-je tirer de l'implacable hiver / Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer? » (V. 12–14).

## 6 Das Auge als giftiger Trank

Nebst den Analogien von Auge und Himmel (jedoch ein getrübler, fahler) finden sich weitere Beispiele mit deutlicher Konnotation nach < unten >. So heißt es in *Le Poison*, in dem das dem Blick der Dame entströmende Gift gleich dem Wein und dem Opium unermessliche Lüste freisetzt:

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,  
Allonge l'illimité,  
Approfondit le temps, creuse la volupté  
Et de plaisirs noirs et mornes  
Remplit l'âme au-delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle  
De tes yeux, de tes yeux verts,  
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers ...  
Mes songes viennent en foule  
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.  
(6–15)<sup>30</sup>

---

30 Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, S. 97.

Zum einen erinnert dies an Ficanos giftigen Pfeil-Blick sowie Petrarcas und Ronsards « dolce veneno » bzw. « venin amoureux »; gleich einer Droge vermag der Blick der Geliebten den Eintritt in ein Reich ohne Grenzen, « l'illimité » (V. 7), zu eröffnen, verschafft damit « plaisirs noirs et mornes » (V. 9). Zum anderen tritt hier aber auch die der Dame zugeschriebene Abgründigkeit hervor: Die Augen sind « gouffres amers » (V. 15), Schlünde, die die bitteren Seelenabgründe erahnen lassen, die sich im Inneren verbergen und die das Subjekt zu verschlingen drohen. Auffällig ist hier jedoch auch die sinnliche Komponente, die durch den Konnex der Sinneinheit « désalterer », d. h. « des Durst löschens », und der des Blicks bzw. des Auges besonders deutlich hervortritt: Wie ein Verdurstender labt sich das lyrische Ich an den reizvollen Versprechen, die das Auge der Geliebten birgt; gleich Ambrosia flößt er sich den ihren Augen entströmenden Trunk ein. Hier besteht darüber hinaus eine erneute Parallele zu *A une passante*, in dem das lyrische Ich « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue » aus dem Auge der Passantin « trinkt ». Ganz ähnlich verhält es sich in dem Gedicht *Sed non satiata*, in dem das Subjekt seinen Ennui mit dem Trank der Leidenschaften, den er aus dem Brunnen ihrer Augen trinkt, zu mindern sucht: « Quand vers toi mes désirs partent en caravane, / Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis. // Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme, / Ô démon sans pitié! verse-moi moins de flamme [...] » (V. 7–10).<sup>31</sup> Die Vorstellung von den Augen als Kellerfenster der Seele bzw. als Zisterne zeugt erneut von seelischer Abgründigkeit,<sup>32</sup> gepaart mit der Idee des « Trinkens » wird jedoch auch deutlich der sinnlich-körperliche Aspekt der Liebeserfahrung hervorgehoben.

## 7 Das Auge als Edel- und/oder mineralisches Gestein

In den bisher vorgestellten Beispielen wird der (petrarkistische) Gemeinplatz des Blickes, der wie ein Pfeil den Liebenden trifft bzw. des liebreizenden Auges

<sup>31</sup> Ebda., S. 75.

<sup>32</sup> In seinen *Petits poèmes en prose* bedient sich Baudelaire überdies einer ganz ähnlichen Bildlichkeit. Im Prosagedicht *Le désir de peindre* beschreibt das Subjekt (analog zu *A une passante*) eine plötzliche Begegnung mit einer Unbekannten, die brennende Begierde entfacht und das dringliche Verlangen erweckt, diese Begegnung zu « malen » (« peindre »). In der Beschreibung der Dame heißt es: « Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair; c'est une explosion dans les ténèbres [...] » (Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Hg. von Jean-Luc Steinmetz. Paris: Le Livre de Poche 2003 [Classiques], S. 175).

der Dame dergestalt umfunktioniert, dass er auf eine neuartige Liebeserfahrung verweist: Die Geliebte ist nicht mehr nur liebebreizende, entrückte Dame, sondern gefährlich, sinnlich und grausam zugleich – und es ist ihr Blick, der dies verrät. Darüber hinaus lässt sich jedoch noch eine weitere besondere Ausgestaltung des Motivs des Auges in Zusammenhang mit (fataler) Weiblichkeit identifizieren: das Auge als Edelstein, als mineralische, kalte Substanz.<sup>33</sup> Ein besonders eindringliches Beispiel stellt das Gedicht *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* dar, in dem Baudelaire ein Weiblichkeitsideal inszeniert, das jenes der *femme fatale* – sofern man es Ideal nennen kann – noch weiter modifiziert, indem der ambivalenten, reizvollen Grausamkeit und Sinnlichkeit noch das Moment der Sterilität eingeschrieben wird:

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,  
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,  
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés  
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,  
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,  
Comme les longs réseaux de la houle des mers,  
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,  
Et dans cette nature étrange et symbolique  
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,  
La froide majesté de la femme stérile.<sup>34</sup>

---

**33** Auch dies ist per se keine neue Motivik, sondern ebenfalls Bestandteil des rinascimentalen Schönheitskatalogs. Auch in diesem Fall finden sich Beispiele bei Petrarca und Ronsard, z. B. *Les Amours* XXIII: «Ce beau coral, ce marbre qui soupire, / Et cest ébénne ornement d'un sourci, / Et cest albatre en vouste racourci, / Et ces zaphirs, ce jaspe, & ce porphyre, / Ces diamants, ces rubis qu'un zephyre / Tient animez d'un soupir adouci, / Et ces œilletz, & ces roses aussi, / Et ce fin or, où l'or mesme se mire [...]» (Pierre de Ronsard: *Les Amours*, S. 16 f., V. 1–8); *Canzoniere* 171: *L'altro è d'un marmo che si mova e spiri* (Francesco Petrarca: *Canzoniere*, S. 193, V. 11). Eine Variation der Motivik rund um Edel- bzw. Gesteine und die Macht des Blickes stellt die ebenfalls konventionelle lyrische Verarbeitung des Medusa-Mythos dar, so bei Petrarca, *Canzoniere* 197: *Laura celeste che 'n quel verde lauro* (Francesco Petrarca: *Canzoniere*, S. 206), und Ronsard, *Les Amours* 8: *Lors mon on œil pour t'œillader s'amuse* (Pierre de Ronsard: *Les Amours*, S. 8). Zum Medusamythos und dem Motiv des Blickes der Versteinerung, vgl. Nancy J. Vickers: *Les Métamorphoses de la Méduse: Pétrarquisme et pétrification chez Ronsard*. In: Michel Simonin (Hg.): *Ronsard. Les Amours des Cassandre*. Paris: Klincksieck 1997, S. 171–181. Hier sind es nicht die Augen der Geliebten, die mit Gesteinen verglichen werden, sondern es ist ihr Blick, der den Betrachter in Stein verwandelt.

**34** Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, S. 75 f.

Wie schon in *Hymne à la beauté* ist die hier beschworene Figur eine menschlichem Leiden gegenüber Indifferente, sie ist sowohl «ange inviolé» (V. 11) als auch «sphinx antique» (V. 11), und wie in *A une passante* besteht ihr Reiz in dem sinnlichen Spiel ihrer wogenden Roben, der Grazie, die einer jeden ihrer Bewegungen inne zu sein scheint. Doch wird ihr hier auch eine «nature étrange» (V. 10) «où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants» (V. 12) zugesprochen, ihre Augen sind «polis» und «faits de minéraux charmants». Baudelaire postuliert hier ein Schönheitsideal, welches möglicherweise erst in Hinblick auf sein Verständnis von Natur und Frau nachvollziehbar wird. Baudelaires Schriften sind bekanntermaßen nicht selten misogynne Tendenzen eingeschrieben, die über seine Konzeption des Verhältnisses von Frau und Natur Aufschluss zu geben vermögen. Besonders radikal formuliert er sein Frauenbild in dem Journal *Mon cœur mis à nu*, wo es heißt:

La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur.  
 La femme a faim, et elle veut manger; soif, et elle veut boire.  
 Elle est en rut, et elle veut être f...  
 Le beau mérite!  
 La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.  
 Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy.<sup>35</sup>

Während der Dandy, «dernier éclat d'héroïsme dans les décadences»,<sup>36</sup> für Baudelaire den erstrebenswerten Typus des verfeinerten Intellektuellen repräsentiert, stellt die Frau als Vertreterin des sinnlich-kreatürlichen Prinzips dessen Gegenpol dar. Gemäß der mehr oder weniger traditionellen Dichotomie von Mann/Kopf/Ratio versus Frau/Körper/Sinnlichkeit wird auch hier die Frau auf ihre physischen Bedürfnisse reduziert, auf ihre naturgegebenen Beschränkungen, die es Baudelaire zufolge zu überwinden gilt. Denn, wie bereits erläutert wurde, sei dem *Peintre de la vie moderne* zufolge alles Natürliche defizitär («la nature n'enseigne rien ...»<sup>37</sup>), sie unterdrücke den Menschen, indem sie ihn auf die Basisfunktionen seines Körpers reduziere. Das Schöne und Gute sei allein Resultat der menschlichen «raison» und des Kalküls. Demgemäß vermag das inhärent natürliche Weib also nur dann des Mannes Wohlgefallen zu erregen, wenn sie diese ihr natürlich auferlegte Kreatürlichkeit zu verdeckeln sucht, den Mann diese gleichsam vergessen macht:

<sup>35</sup> Charles Baudelaire: *Mon Cœur mis à nu*. In: Ch. B., *Œuvres complètes*. Hg. von Marcel A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil 1968, S. 630.

<sup>36</sup> Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, S. 485.

<sup>37</sup> S. Anm. 26.

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits.<sup>38</sup>

So ist die sterile Schönheit, wie sie in *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* präsentiert wird, durchaus als Ausdruck eines Baudelaireschen Ideals zu verstehen, indem der natürliche, kreatürliche in einen anorganischen Zustand überführt wird. Wenn ihre Augen hier also wie Gesteine blitzen, dann ist dies nicht nur als bildhafter Lobgesang auf die Schönheit der Geliebten zu verstehen, dessen *tertium comparationis* allein im Glanz und Funkeln besteht, sondern verweist auf eine spezifische Vorstellung von Weiblichkeit, die besonders in der Dekadenz, vornehmlich im Zusammenhang mit der *femme fatale*-Figuration an Bedeutung gewinnt: Das bedrohlich-genuin Weibliche durchläuft im Zuge der künstlerischen Bearbeitung einen Ästhetisierungsprozess; das Geschmeide, aber auch die wie Mineralien und Edelsteine funkelnden Augen kaschieren ihre Kreatürlichkeit und steigern somit ihre Anziehungskraft, machen sie gleich einer Statue ebenfalls zum Kunstwerk. Als prominente Beispiele einer solchen Konzeption von Weiblichkeit können Flauberts Salammbô und Salomé, Mallarmés Hérodiade oder auch Huysmans' quasi ekphrastische Beschreibung der Gemälde Gustave Moreaus in *A rebours* gelten.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Gestalt der « sphinx incompris » (V. 5) im Sonett *La Beauté* – erneut eine Allegorie der Schönheit, die in der Bläue thronend den Manne sich an ihrer Brust zerschellen lässt; unbeweglich und doch mit einem « cœur de neige » (V. 6) versehen gibt die Schönheit, « rêve de pierre » (V. 1) dem Dichter den Hauch der Liebe ein und bannt diesen mit ihren Augen: « Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles: / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles! » (V. 12–14).<sup>39</sup> So stellt die Allegorie der Schönheit in diesem Gedicht ein weiteres Beispiel fataler, steriler Weiblichkeit dar, doch wird das Motiv des Auges hier variiert: sie sind nunmehr Spiegel, die ewige « clartés » reflektieren. Steht auch das Bild des Auges als Spiegel in einer langen Tradition, die bereits in der Antike beginnt, ist es doch im Kontext des hier inszenierten Weiblichkeitsmythos mehr als Variante der mineralisch-kalten Augen zu sehen, denn sie spiegeln nicht das Herz der Dame nach außen, sondern stehen vielmehr für die undurchdringliche kalte Barriere, die den Dichter, der sie zu ergründen sucht, verzweifeln lässt und dem sie auf ewig « sphinx incompris » bleiben

<sup>38</sup> Ebda., S. 492.

<sup>39</sup> Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, S. 66 f.

wird, auch wenn ihr Blick die Erschauung eines Ewigen verspricht. Denn letztendlich können diese «purs miroirs» dem Dichter auch nur sein eigenes Bild zurückwerfen – sie sind glänzende Spiegel, und damit Projektionsflächen für das dichterische Ich.<sup>40</sup>

## 8 Fazit

Baudelaire ruft in den *Fleurs du mal* verschiedene Weiblichkeitsimaginationen auf, die sich unter den Begrifflichkeiten von «femme paysage», «femme animal» oder eben «femme stérile» und «femme fatale» rubrizieren lassen.<sup>41</sup> Letztere stellt neben dem Imago der *femme fragile* den Weiblichkeitstypus des 19. Jahrhunderts schlechthin dar, wie die hohe Frequenz an literarischen und künstlerischen Bearbeitungen des Sujets belegt. Die *Fleurs du mal* legen dabei Zeugnis von einer Weiblichkeitskonstruktion ab, die die Frau kaum mehr anders als «fatal» denken kann; die Beispiele von idealer, reiner und ausschließlich positiv konnotierter Weiblichkeit sind hier rar gesät. Verweist der Blick der Dame als «donna angelicata» in einer lyrischen Tradition, die von Dante bis Lamartine reicht, auf das Himmlische und damit auf eine Liebe göttlichen Ursprungs, so zeigt sich doch bereits schon in der Dichtung Petrarcas und Ronsards die Fatalität, die dem gefährlichen Augenblick der Begegnung innewohnt: der Blicktausch flößt dem Betrachter das Gift der Liebe ein. Die traditionelle Motividik wird bei Baudelaire wohl zitiert, doch auch gleichsam transzendiert und rekombiniert, so z. B. das Motiv der Epiphanie bzw. des *coup de foudre*, der jedoch nur noch das Gift des Begehrens eingibt, ohne an das Göttli-

---

**40** Zahlreiche weitere Beispiele tragen zur Gestaltung des Bildkomplexes der mineralischen Augen im Baudelaireschen Universum bei: So heißt es in *Le Serpent qui danse*: «Tes yeux, où rien ne se révèle / De doux ni d'amer, / Sont deux bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer [...]» (Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, S. 76, V. 13–16); ähnlich besingt das lyrische Ich im Gedicht 39: *Je te donne ces vers afin que si mon nom* ein «Être maudit» (Ebda., S. 88, V. 9), eine «Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain» (Ebda., V. 14), die es zunächst gemäß dem horazischen Unsterblichkeitstopos anruft, nur um dann ihre erhabene Grausamkeit zu besingen. Und stets verbinden sich die Augen mit Indifferenz, Grausamkeit und Sterilität.

**41** Diese Rubriken gehen teilweise konform mit den Kategorien, die bei der Aufteilung des Zyklus nach konkreten Adressantinnen entwickelt wurden: Der «Cycle de Jeanne Duval» (auch «Cycle de la Vénus noire» genannt), der «Cycle de Madame Sabatier» (oder «Cycle de la Vénus blanche») und schließlich der «Cycle de Marie Daubrun» sowie der «Cycle des femmes diverses» (vgl. Georges Bonneville: *Les Fleurs du mal. Baudelaire. Analyse critique*. Paris: Hatier 1986, S. 27).

che gebunden zu sein. Dementsprechend ist das Strahlen der Augen, welches in der platonischen Tradition noch vom Himmlisch-Transzendentalen zeugt, nur noch im leblos-mineralischen Funkeln zu erahnen. Der Blick der Frau ist stets einer, der ihr kaltes, grausames und doch sinnlich-reizvolles Wesen offenbart und das Stigma der Fatalität, das sich in ihrem Blick lesen lässt, kann ihre Anziehungskraft nicht mindern. Doch das Glück, das der Blick der Dame verheißt, wird eben auch nur ein vages Versprechen bleiben: Im Sonett *A une passante* wird dies sinnfällig, wenn der Augenblick der Liebesinitiation auch gleichzeitig zum Augenblick des ewigen Abschieds bzw. – wie Bohrer beobachtet – das Ereignis sofortig zum Ereignisverlust<sup>42</sup> wird. Das Konzept der unheilvollen, doch sinnlichen Liebe dient nicht nur der Reflexion eines nicht mehr realisierbaren romantischen Liebesideals – die Harmonie und Verschmelzung der Liebenden, die beispielsweise bei Lamartine noch möglich ist, scheint unlösbar –, sondern wird vielmehr zum poetologischen Bild des schmerzhaft-lustvollen Strebens des Künstlers nach Schönheit und gewinnt damit eine metapoetische Qualität. Im Auge der *femme fatale* lässt sich somit wahrhaftig Baudelaires Kunst-Schönes erblicken.

## Bibliographie

### Quellen

- Baudelaire, Charles: *Mon Cœur mis à nu*. In: *Œuvres complètes*. Hg. von Marcel A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil 1968.
- Baudelaire, Charles: *Fusées*. In: Ch. B.: *Œuvres complètes*. Paris 1975 (Bibliothèque de la Pléiade. 1). Bd. 1.
- Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*. In: Ch. B.: *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Hg. von Henri Lemaitre. Paris: Garnier 1990 (Classiques Garnier).
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. Hg. von John E. Jackson, eingel. von Yves Bonnefoy. Paris: Le Livre de Poche 1999 (Classiques).
- Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Hg. von Jean-Luc Steinmetz. Paris: Le Livre de Poche 2003 (Classiques).
- Ficino, Marsilio: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Übers. von Karl Paul Hasse. Hg. von Paul Richard Blum. Hamburg: Meiner <sup>2</sup>1984 (<sup>1</sup>1914) (Philosophische Bibliothek, 642).
- Lamartine, Alphonse de: *Méditations poétiques. Premières Méditations. Nouvelles Méditations*. Eingel. und komm. von Jean des Cognets. Paris: Édition Garnier Frères 1956 (Classiques Garnier).

---

<sup>42</sup> Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied*.

- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Hg. von Ugo Dotti. Eingel. von Ugo Foscolo und komm. von Giacomo Leopardi. Milano: Feltrinelli 92010 (1964).
- Ronsard, Pierre de: *Les Amours*. Hg. von Henri Weber und Catherine Weber. Paris: Garnier 1993 (Classiques Garnier).

## Sekundärliteratur

- Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: W. B.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 47).
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2102).
- Bonneville, Georges: *Les Fleurs du mal. Baudelaire. Analyse critique*. Paris: Hatier 1986.
- Bork, Claudia: *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*. Hamburg: Bockel 1992.
- Boyer, Sophie: *La femme chez Heinrich Heine et Charles Baudelaire. Le Langage moderne de l'amour*. Paris: L'Harmattan 2004.
- Cline, Ruth: Heart and Eyes. In: *Romance Philology* 25 (1972), S. 263–297.
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt am Main: Klostermann 1964.
- Haage, Bernhard D.: «Amor hereos» als medizinischer Terminus technicus in Antike und Mittelalter. In: Theo Stemmler (Hg.): *Liebe als Krankheit*. Tübingen: Narr 1990, S. 31–68.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1990.
- Küpper, Joachim: (H)er(o)s. Petrarca's *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit. In: *Romanische Forschungen* 111 (1999), S. 178–224.
- Marek, Heidi: Die Lyrik der *Pléiade*. In: Joachim Leeker (Hg.): *Renaissance*. Tübingen: Stauffenburg 2006 (Stauffenburg Interpretation: Französische Literatur), S. 73–111.
- Ott, Christine: Narziss bei Petrarca und bei Marino. Von der Verführung durch Bilder zur Ästhetik des Simulakrums. In: *Romanische Forschungen* 125 (2013), S. 32–53.
- Stott, Rebecca: *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: the Kiss of Death*. Basingstoke: Macmillan 1992.
- Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis 1987.
- Vickers, Nancy J.: Les Métamorphoses de la Méduse: Pétrarquisme et pétrification chez Ronsard. In: Michel Simonin (Hg.): *Ronsard. Les Amours des Cassandre*. Paris: Klincksieck 1997, S. 171–181.
- Walz, Sandra: *Tänzerin um das Haupt: eine Untersuchung zum Mythos «Salome» und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de Siècle*. München: Meidenbauer 2008.
- Weber, Henri/Weber, Catherine: Notes. In: Pierre de Ronsard, *Les Amours*. Hg. von Henri Weber und Catherine Weber. Paris: Garnier 1993 (Classiques Garnier).
- Westerwelle, Karin: Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren – Baudelaires *A une passante*. In: *Romanische Forschungen* 107 (1995), S. 53–87.
- Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995.

Zimmermann, Eléonore M.: „Hymne à la beauté“: un art poétique. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 41 (1989), S. 237–250.

Zintzen, Clemens: Il platonismo del Petrarca. In: *Quaderni petrarcheschi* 9 (1992), S. 93–115.

Christoph Groß (Berlin)

## Noetische Gegenwart

Von der Sakralisierung des Ästhetischen zur Introversion der Wahrnehmung in der Literatur des französischen Symbolismus

### 1 « Contempler c'est regarder avec extase »<sup>1</sup>. Religion und Ästhetik im 19. Jahrhundert

In den idealistischen Ästhetiken, die noch bis in die 1860er Jahre hinein die kunstphilosophischen Diskurse Frankreichs prägten, wird immer wieder auf die besondere emotionale Erfahrungsqualität der Künste hingewiesen. « [C]e délire qui m'agite devant la beauté », schwärmt etwa der Philosoph Anthelme-Édouard Chaignet, « cette extase délicieuse où il semble que se fond mon âme tout entière! cette folie divine qui trouble mes sens, suspend ma raison, qui allume en mon cœur des ardeurs si douces et si profondes! »<sup>2</sup> Und auch Victor Cousin und Charles Lévêque beschreiben das Momentum des Schönen im affektiven und sinnlichen Erfahrungsraum des Subjekts als eine Gemütsbewegung (« mouvement ») und enthusiastische Inbrunst (« ardeur »), « qui semblent excéder la nature humaine »<sup>3</sup>, sowie als Ereignis eines « envahissement délicieux », einer « étreinte ravissante », der sich die Seele freiwillig unterwirft und selbst noch diesen Augenblick der Unterwerfung genussvoll auskostet.<sup>4</sup> Detailreich und nicht ganz frei von einer Rhetorik der hyperbolischen Überzeichnung führt Lévêque aus, wie sich die affektive Wirkmacht des Schönen im Bewusstsein ihres Rezipienten realisiert und in ihm zu einer außergewöhnlichen Steigerung des seelischen und körperlichen Erlebens führt:

Dans l'atteinte du beau, tout est fort et doux, énergique et bienfaisant, puissant et délectable. L'âme en reçoit un surcroît de vie qui l'emplit et qui bientôt se fait jour au dehors. C'est un plaisir ardent, intense, éclatant, qui non-seulement exalte toutes nos facultés

---

1 Sully Prudhomme: *Prose. L'expression dans les beaux-arts*. Paris: Alphonse Lemerre 1883, S. 255.

2 Anthelme-Édouard Chaignet: *Les Principes de la science du beau*. Paris: Auguste Durand 1860, S. 115.

3 Victor Cousin: *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Paris: Didier 1853, S. 152.

4 Charles Lévêque: *La Science du beau, étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*. Paris: Auguste Durand 1861, Bd. 1, S. 96.

psychologiques, mais qui, passant de l'âme au corps, accélère le cours du sang, rend les mouvements du cœur plus rapides, et vient enfin animer le visage d'une pourpre légère et pure [...]»<sup>5</sup>

So wie die Seele in der affektiven und perzeptiven Erregung durch das Schöne das Aufblühen der vitalen Eigenschaften ihres Körpers genießt, so genießt sie auch das Affiziert-Werden ihrer selbst durch eine ihr äußerliche Wirkung. Im Sinne einer Ästhetik des *movere* nimmt sie wahr, dass sie wahrnimmt, und erfreut sich bereits an dieser Empfindung des bloßen Bewegtwerdens ihrer selbst durch die mentale und sinnliche Kontemplation des Schönen.<sup>6</sup> Indem die ästhetischen Systeme des Idealismus auf die besondere Erfahrungsqualität des *«sentiment du beau»* insistieren, grenzen sie diese umso mehr von einer als reizarm und habitualisiert gedachten Form der Alltagserfahrung ab.<sup>7</sup> Die ästhetische Emotion, konstatiert Lévêque in Anlehnung an Kant und Cousin<sup>8</sup>, sei ein *«phénomène tout à fait à part, et, comme l'on dit, de son genre à lui-même.»*<sup>9</sup> Die Autonomie des Ästhetischen und seine rigorose Abgrenzung von allen anderen Bereichen des *«profanen»* Lebens führen in dieser Konsequenz zu einer emphatischen Übersteigerung der spezifischen affektiven Wirkmacht und Erfahrungsqualität von Kunst. Gerade weil das Schöne – verstanden als Manifestation einer *conception idéale*, die sich im affektiv-sinnlichen Erfahrungsraum des Subjekts realisiert – als etwas dargestellt wird, das nicht von dieser Welt ist, wird ihm die Eigenschaft eines nahezu auratischen Aufscheinens von Transzendenz innerhalb der Immanenz sinnlicher Erfahrung zugeschrieben. Indem ästhetische Erfahrung im Sinne einer essentiell außergewöhnlichen und damit beinahe schon außerweltlichen Erlebnisqualität verstanden wird, droht sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts jenen Platz zu besetzen, der zuvor dem Bereich des Religiösen zugeordnet worden war.

Der religiösen Erfahrung wird allgemein die Eigenschaft zugeschrieben, eine besondere Weise des Fühlens und Empfindens zu eröffnen. Abgeschieden

---

5 Ebda., S. 105 f.

6 Vgl. Eva-Maria Engelen: Das Gefühl des Lebendigseins als einfache Form phänomenalen Bewusstseins. Ein aristotelischer Theorieansatz. In: Joerg Fingerhut/Sabine Marienberg (Hg.): *Feelings of Being Alive*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 239–256 sowie Daniel Heller-Roazen: *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*. New York: Zone Books 2007.

7 Vgl. auch Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press 2004, S. 98–104.

8 Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1968 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 57). Bd. 10, S. 115–127 sowie Victor Cousin: *Du Vrai, du Beau et du Bien*, S. 153 ff.

9 Charles Lévêque: *La Science du beau*, S. 96.

von den Verlockungen der sichtbaren Welt, in sich gesammelt und ausschließlich auf das Wesen des Göttlichen ausgerichtet, so das Versprechen der mystischen Theologie, könne die Seele zum Schauplatz einer Emergenz außerweltlicher und intensiv erlebter Bewusstseinsqualitäten werden. Spätestens mit der Romantik wird dieses Erlebnismuster der religiösen Erfahrung – nicht zuletzt aus Gründen einer dezidierten und planmäßigen Selbstinszenierung und Selbstnobilisierung im Zeichen einer Autonomie des Ästhetischen – auch zu einem weit verbreiteten Erlebnismuster der Künste. In dem Maße, in dem ästhetische Erfahrung zu einer ekstatischen Entrückung verklärt wird, geraten der Bereich des Schönen zunehmend zur Gegenwelt des Realen und Kunst zum Ort einer aufblitzenden Vision künstlicher Paradiese.<sup>10</sup>

Wenn Kunst in den Bereich des Sakralen und Auratischen hinein verklärt wird, fordert sie auch im Umkehrschluss angemessene Rezeptionsformen ein, durch die sie letztendlich auch als Erfahrung besonderer seelischer Tiefe und Intensität erlebt werden kann. Chaignet ist in dieser Hinsicht sehr explizit, wenn er in idealistischer Manier ein « grand sentiment de délivrance, d'affranchissement de toute réalité »<sup>11</sup> als eine Haupteigenschaft der ästhetischen Empfindung ausmacht und konstatiert: « Il y a une extase esthétique comme une extase religieuse ».<sup>12</sup> Die ästhetische Ekstase, führt er weiter aus, durch die das « sentiment très vif de l'art » in eine enge Nachbarschaft zum « sentiment religieux » trete,<sup>13</sup> vollziehe sich als eine Form der unmittelbaren Affizierung des mentalen Bewusstseins, die sich jedoch von den kognitiven Erkenntnisprozessen des Verstandes wesentlich unterscheidet:

---

**10** Die Konzeption von ästhetischer Erfahrung als Korrelat und Ersatz religiöser Empfindung wurde im deutschen Sprachraum schon früh durch Schleiermachers *Reden über die Religion* sowie Tiecks und Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* popularisiert, doch auch in Frankreich sorgten bald Autoren wie Madame de Staël, Chateaubriand, Lamartine und Victor Cousin für eine Hinwendung der Ästhetik zu religiös bzw. platonisch geprägten Theoremen und Vorstellungen. Dichterische Werke wie Baudelaires *Les Fleurs du mal*, Rimbauds *Illuminations*, Verlaines *Liturgies intimes* sowie die Texte der hier im Folgenden zu besprechenden Symbolisten könnte man als späte Reminiszenzen dieser Entwicklung ansehen. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie gewisse Elemente religiöser Erfahrung zitieren, um dadurch eine sakrale Überhöhung der ästhetischen Erfahrung zu inszenieren. Weniger eindeutig ist dies jedoch bei den Autoren des *renouveau catholique* der Fall, denen es nicht in erster Linie um eine ästhetisch-künstlerische, sondern um eine ideologische Hinwendung zur Religion ging.

**11** Anthelme-Édouard Chaignet: *Les Principes de la science du beau*, S. 52.

**12** Ebda., S. 143, Fn. 1.

**13** Ebda., S. 143.

Le chemin qui mène à la connaissance de Dieu est aussi celui qui mène à l'intelligence du Beau [...]. C'est peut-être une connaissance, mais surhumaine, divine, car c'est une révélation instantanée, vive, profonde, comme une illumination soudaine qui éclate au plus profond de l'âme et l'échauffe en même temps qu'elle l'emplit de lumière. Cette initiation rapide, non seulement me révèle la beauté, mais elle m'inspire le désir de m'unir à elle [...] et, comme le dit Platon, de concevoir et d'engendrer dans son sein. [...] Quand je crois voir la statue de pierre s'agiter sous les plis flottants de ses draperies, [...] mon âme, ravie par la céleste apparition qu'a évoquée en moi l'objet sensible, impuissant à l'exprimer parfaitement lui-même, s'élance et s'envole auprès de la beauté qui l'appelle et qui l'attire.<sup>14</sup>

Chaignets Beschreibung der ästhetischen Ekstase, die zwischen platonischer Ideen- und mystischer Gottesschau zu oszillieren scheint, versucht, das Schöne weniger als Eigenschaft eines Objektes, sondern vielmehr als « état subjectif de nôtre âme »<sup>15</sup>, also als affektive Erfahrungsqualität eines Subjekts zu beschreiben und es schließlich als solche religiös zu überhöhen. Diese Rückführung des Ästhetischen weg von der objektiven Realität und hinein in den inneren Erfahrungsraum des Subjekts ist eine Grundvoraussetzung für die Annäherung zwischen Ästhetik und Religion. Das Schöne wird weniger im Sinne einer Ursache (als Eigenschaft eines Gegenstandes) als vielmehr im Sinne einer Wirkung (als Eigenschaft eines Sinneseindrucks und einer affektiven Gemütsbewegung) aufgefasst und damit als Bestandteil einer Erfahrung gedeutet, die sich dem intimen Innenleben zuordnen lässt und sich der analytischen Beobachtung von Außen tendenziell immer schon zu entziehen scheint. Je innerlicher die Erfahrung des Schönen also zu werden droht, so könnte man folgern, desto stärker nähert sie sich strukturell und formal jenem Erlebnismuster an, das auch der religiösen Erfahrung zugeschrieben wird.

---

14 Ebda., S. 144 f. Vgl. auch Félicité de Lamennais: *Esquisse d'une philosophie*. Paris: Pagnerre 1840, Bd. 3, S. 140 f.: « Le sentiment du Beau naît en effet pour nous du spectacle de l'univers, lorsque, par la vision des idées, nous lions aux formes contingentes leurs types nécessaires; lorsqu'à travers l'enveloppe matérielle visible à l'œil de chair, l'esprit découvre l'invisible essence. La Création alors prend un nouvel aspect, elle s'anime, se spiritualise; tout un monde voilé jusque-là vit et palpite au sens du monde phénoménal [...] »; sowie Paul Voituron: *Recherches philosophiques sur les principes de la science du beau*. Paris: A. Bohné/Brüssel: A. Lacroix, Van Meenen et C<sup>ie</sup> 1861, Bd. 1, S. 263: « La beauté qui apparaît en nous et celle qui brille dans la nature extérieure, nous portent malgré nous à élever nos regards vers une cause intelligente et libre, source de toute beauté, de tout ordre et de toute harmonie, belle elle-même au-delà de tout ce que la parole humaine pourrait exprimer. Le sentiment du beau est religieux comme celui du sublime [...]. Alors apparaît en nous cette lumière pure et ineffable, but suprême des aspirations de notre âme, et dont un seul rayon nous plonge dans une délicieuse extase. »

15 Anthelme-Édouard Chaignet: *Les Principes de la science du beau*, S. 39.

## 2 « Réminiscences liturgiques »<sup>16</sup>. Kunst und Kult bei Mallarmé

Stéphane Mallarmé war sich der besonderen Erfahrungsqualität von religiös induzierten Erregungszuständen wohl bewusst und konnte sich aus nächster Nähe von ihrer praktischen Umsetzung im Bereich des Ästhetischen überzeugen. Mit einem geradezu anthropologischen Interesse verfolgte er die Wagner-Begeisterung seiner Zeitgenossen und besuchte auch jene « *vêpres dominicales de la symphonie* »<sup>17</sup> des Dirigenten Charles Lamoureux, dem man nachsagt, dass er Wagners musikalische Werke wie heilige Messen zelebrieren ließ. In dem Artikel *Plaisir sacré* schreibt sich Mallarmé die Rolle eines « *intrus familial* » zu, der mit einem feinsinnigen, oft auch ironisch distanzierenden Blick<sup>18</sup> den kollektiven Rausch des Publikums reflektiert, ohne selbst daran teilzunehmen: « *Ma tentation sera de comprendre pourquoi ce qui préluda comme l'effusion d'un art, acquiert, depuis, par quelle sourde puissance, un motif autre. Attendu, effectivement, que [...] la Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain.* »<sup>19</sup>

Im religiösen Ergriffensein der Menge, durch das die musikalische Darbietung zu einer kultischen Handlung wird, sieht er eine Kraft am Werk, die nicht etwa unsichtbar, sondern klanglos bzw. taub (« *sourde* »)<sup>20</sup> ist und somit schon *per definitionem* jenseits des Musikalischen steht, als solche also der Musik ein Telos aufzwingt, das ihrem eigentlichen Wesen äußerlich ist (« *un motif autre* »). Nicht um der Musik willen habe sich das Publikum eingefunden, sondern um in extrinsischer Absicht an einem liturgischen Ritus teilzunehmen: « *Le mélomane quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité.* »<sup>21</sup> Die Konzertaufführung wird somit zu einer « *initiation en dessous* » in

16 Stéphane Mallarmé: *Divagations*. In: St. M.: *Œuvres complètes*. Hg. von Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 2003 (Édition de la Pléiade, 497), Bd. 2., S. 79–277, S. 242.

17 Ebda., S. 190.

18 Vgl. Jan Margaret Mitchell: Une étude de l'ironie dans *Plaisir sacré* de Mallarmé. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 96 (1996), S. 1144–1165.

19 Stéphane Mallarmé: *Divagations*, S. 235 f.

20 Es ist davon auszugehen, dass Mallarmé mit den Implikationen der verschiedenen Bedeutungsebenen des Ausdrucks « *sourde puissance* » bewusst spielt: einerseits im Sinne einer tauben Kraft, ein gewissermaßen « *blindes* » Wüten, das für die Feinheiten der Musik unempfindlich ist; andererseits im Sinne eines geräuschlosen und somit latent und subliminar wirkenden Einflusses. Nach seinem reinen Literalsinn her betrachtet, erweist sich diese Wirkmacht aber vor allen Dingen als eines: als etwas, das explizit nicht akustisch und somit wesenhaft un- bzw. extramusikalisch ist.

21 Ebda., S. 235.

den Mysterienkult der Musik, zu einem « office » an der Kunst, in dem das Publikum mit entrückten Blicken (« des yeux, perdus, extatiquement ») dem Schauspiel einer « figuration du divin » ansichtig wird, deren scheinbare, nur als ästhetisches und parasakrales Simulakrum verfügbare Wirklichkeit jedoch mit den Bewegungen des Taktstocks steht und fällt (« Une présence de chef d'orchestre détaille et contient la chimère, en la limite de son geste, qui va redescendre »).<sup>22</sup>

Hatte Mallarmé noch in *Plaisir sacré* die Begeisterung der Menge und die liturgische Inszenierung der Musik mit dem spöttischen Unterton eines Ungläubigen als eine reine, wenn auch extravagante Modeerscheinung<sup>23</sup> zu entlarven versucht, so zeigt er sich in den Artikeln *Catholicisme* und *De même*, die gemeinsam mit *Plaisir sacré* innerhalb der *Divagations* zum Triptychon der *Offices* zusammenfasst wurden, gegenüber künstlerischen Kultangeboten (nicht zuletzt infolge der Lektüre von Huysmans' Konversionsroman *En route*<sup>24</sup>) wesentlich aufgeschlossener: « pénétrons en l'église, avec l'art »<sup>25</sup>. Nicht ein leerer und zur Konvention erstarrter Ritus, wohl aber das Prinzip ästhetischer Immersion, einer unmittelbaren und schrankenlosen Teilhabe am aktuellen Vollzug des Ästhetischen, bildet den Grundzug seiner musikalischen Utopie zukünftiger Feste.<sup>26</sup> Anstelle von frommer Kirchengangsstrenge, träumt Mallarmé von leichtfüßiger Sonntagsmuße (« loisir dominical »), anstelle des « mets barbare » der Eucharistie von einer Kommunion der Menschen untereinander (« part d'un à tous et de tous à un »).<sup>27</sup> Der Glaube an die Realpräsenz Gottes gemäß der katholischen Transsubstantiationslehre hat für Mallarmé keine Gültigkeit mehr und wird von ihm als dramaturgischer Kunstgriff entlarvt,

---

22 Ebda., S. 237.

23 Mary Lewis Shaw: *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*. Ann Arbor: University Park: Pennsylvania State Univ. Press 1993, S. 48.

24 Stéphane Mallarmé: *Divagations*, S. 240: « [...] il faut lecture de soirs comme une dont je sors, le livre exceptionnel d'Huysmans, pour intimer, avec espoir de se défendre contre la superbe influence, mon adaptation ou le transport à telle manie – L'intrusion dans les fêtes futures. »

25 Ebda., S. 243.

26 Ebda., S. 240: « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle [...]. L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins: mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, sommes, circulairement à tour, le héros – douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible. Personne n'est-il, selon le bruisant, diaphane rideau de symboles, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, à tous. » Vgl. Bertrand Marchal: *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*. Paris: José Corti 1988, S. 299 f.

27 Stéphane Mallarmé: *Divagations*, S. 240 f.

der auf die Hervorbringung einer virtuellen Präsenz abzielt: « ‹Présence réelle›: ou que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé »<sup>28</sup>. Wie Jacques Rancière darlegt, interessiert sich Mallarmé in seiner Betrachtung der katholischen Liturgie für das antinomische Phänomen einer « ‹présence réelle› de l'absence »<sup>29</sup>, die in ihrer Glorifizierung und fortwährenden Reaktualisierung des Virtuellen in eine Nachbarschaft zum « *Glorieux mensonge* »<sup>30</sup> der Kunst tritt. In diesem Sinne setzt er auch den inhaltsfixierten und zur Konvention erstarrten Vorgaben der Kirchenlehre die kunstvollen, gleichermaßen auf die affektive Wahrnehmung und die schöpferische Einbildungskraft einwirkenden Maschinerien des liturgischen Zeremonials entgegen: « Je néglige tout aplanissement chuchoté par la doctrine et me tiens aux solutions que proclame l'éclat liturgique [...] ».<sup>31</sup> Es geht Mallarmé somit nicht um die Transposition religiöser Inhalte in den Bereich der Kunst,<sup>32</sup> nicht um die Stiftung einer Ersatzreligion, sondern vielmehr um ein besonderes, der religiösen Erfahrung ent-

28 Ebda., S. 241. Vgl. Kensuke Kumagai: *La Fête selon Mallarmé. République, catholicisme et simulacre*. Paris: L'Harmattan 2008, S. 345 f.

29 Jacques Rancière: *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette 1996, S. 58.

30 Brief an Henri Cazalis, 28. April 1866. In: Stéphane Mallarmé: *Correspondance de Mallarmé*. Hg. von Henri Mondor. Paris: Gallimard 1959, Bd. 1, S. 208.

31 Stéphane Mallarmé: *Divagations*, S. 243.

32 Obwohl er sich aus kunstphilosophischen Gründen für das Erlebnismuster des religiösen Empfindens interessiert, verwahrt sich Mallarmé gegenüber jeder Vereinnahmung der Kunst durch die Religion: « À part quoi, l'instinct religieux reste un moyen offert à tous de se passer de l'Art, il le contient à l'état embryonnaire et l'Art n'émane, soi ou pur, que distrait de cette influence » (Stéphane Mallarmé: *Réponses à des enquêtes*. In: St. M.: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 655–673, S. 671). Trotz gewisser idealistischer Tendenzen, die sich vor allem in seinem Frühwerk bemerkbar machen, und des kontinuierlichen Rückgriffs auf Metaphern aus dem Bereich des Sakralen ist sich Mallarmé der unbedingten Fiktionalität und des autotelisch-selbstreferenziellen Charakters der dichterischen Sprache stets bewusst. In *La Musique et les Lettres*, hat er diesen Gedanken auf eine einfache Formel gebracht: « À quoi sert cela – À un jeu » (Stéphane Mallarmé: *La Musique et les Lettres*. In: St. M., *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 53–77, S. 67). Vgl. auch Wolfgang Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Communicatio, 15), S. 29 f.: « Das religiöse Ritual ist für Mallarmé offenbar Modell kontrollierter ästhetischer Prägnanz und Verbindlichkeit, radikaler Selbstbezüglichkeit, die der Reflexion darum unzugänglich bleibt [...]. Im religiösen Ritual als einem ästhetischen Modell geht es ihm also nicht um dessen religiösen Kern, um die theologische Bedeutung, sondern, gemäß seinem Postulat von der ‹rupture› zwischen Zeichen und Referenz, um ein autonomes ästhetisches System, das in seinem Vollzug erfahren und nicht als Referenz auf etwas verstanden wird. [...] Das Kunstwerk mag kohärente Bedeutsamkeit verweigern, aber darum nicht auch schon die Erfahrung von Bedeutsamkeit, so wie das Ritual nicht reflexiv als Bedeutungszusammenhang interpretiert werden muss, um als sinnhaft und bedeutsam verstanden zu werden. »

nommenes Erlebnismuster, das als Modell einer « joie à instaurer »<sup>33</sup> dienen könne, einer Form der ästhetischen Empfänglichkeit und Begeisterung also, für die ein Begriff erst noch gefunden werden muss.

Dieses Modell einer Engführung von religiöser und ästhetischer Erfahrung im quasiliturgischen « cérémonial de nos exaltations psychiques »<sup>34</sup> lässt sich auch in der Polemik *Hérésies artistiques* beobachten, in der Mallarmé – hier jedoch unter dem Vorzeichen einer rezeptionsästhetischen Privatisierung und Okkultisierung der Literaturerfahrung – die Einführung der Affektkategorie des religiösen Erstaunens in den Bereich der Kunst fordert:

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée, s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens. La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice.<sup>35</sup>

Das was für die Musik gelte, klagt Mallarmé, solle auch für die Poesie gelten. Die antinomische Doppelstruktur aus Verhüllung und Enthüllung, die der mystagogischen Inszenierung des Heiligen zu eigen ist, avanciert somit zu einem – bislang unerreichten – poetologischen Modell. Diesen Idealzustand der dichterischen Sprache beschreibt er als « formules hiératiques », deren höherer Sinn sich nur dem Eingeweihten offenbart. Somit geht es in *Hérésies artistiques* um mehr als um die Verachtung der Massen und die Kritik an einer zunehmenden Popularisierung der Literatur. Indem Mallarmé die auratische Qualität der « fermoirs d'or des vieux missels » oder der « hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus »<sup>36</sup> beschwört, reklamiert er für das Medium der Poesie eine ihrem Gegenstand angemessene Rezeptionshaltung, die sich vom Modus der bildungsbürgerlicher Zerstreungen, die Literatur nur als belletristischen Unterhaltungswert anerkenne und in diesem Sinne die Gefahr einer « vulgarisation de l'art »<sup>37</sup> berge, diametral unterscheidet. Im Gegensatz zur Bewunderung der Masse, die stets « lointaine, vague, – bête »<sup>38</sup> sei, bestünde diese Rezeptionshaltung im Umkehrschluss in einer zu stiller Feierlichkeit gesteigerten Form der Aufmerksamkeit, die das dichterische Wort als Emanation des Myster-

33 Stéphane Mallarmé: *Divagations*, S. 243.

34 Stéphane Mallarmé: *Solennités*. In: St. M.: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 302–305, S. 303.

35 Stéphane Mallarmé: *Hérésies artistiques. L'art pour tous*. In: St. M., *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 360–364, S. 360.

36 Ebda., S. 361.

37 Ebda., S. 363.

38 Ebda., S. 361.

riums und des absolut Schönen begreift und es mittels dieser Idealisierung auf eine tiefere und intensivere Weise wahrnimmt. In Analogie zur Musik, die Mallarmé als ein « *parfum qu'exhale l'encensoir du rêve, [...] différente en cela des arômes sensibles* », begreift und dadurch mit idealistischem Duktus als essentiell außerweltliches Phänomen entwirft, dessen adäquate Rezeption in einem « *ravissement extatique* » bestünde, solle auch die Poesie zum Ort einer besonderen Erfahrung werden. Bei Mallarmé wird der Entwurf einer idealtypischen Dichtung einerseits mit dem Heiligen und dem Verhüllten gleichgesetzt; andererseits wird ihm – im Augenblick der Enthüllung – eine auratische Mittlerrolle zugeschrieben, durch die dem Auserwählten ein Offenbarungsereignis zuteil wird, das in seiner formalen Struktur, nicht aber mehr in seiner Semantik, Merkmale oder Reminiszenzen der religiösen Erfahrung enthält und im Wesentlichen auf eine Inszenierung des Ästhetischen als eine den habitualisierten Alltagswahrnehmungen entthobene Erlebnisqualität hin angelegt ist.

### 3 *Les Fenêtres*. Kunst als transliminale Erfahrung

Eine frühe lyrische Antizipation dieses Programms findet sich in Mallarmés *Les Fenêtres*.<sup>39</sup> Das Gedicht verwebt diverse, an Baudelaire und an die Parnassiens angelehnte Motive zur Darstellung eines visionsartigen Erscheinungs- und Offenbarungserlebnisses, das auf das titelgebende Motiv der Fenster zentriert ist und in dessen Zeichen sich eine Transfiguration und Überwindung des Realen vollzieht. Durch die in semantischer Schwebel gehaltene Zuschreibung des Verses « *Que la vitre soit l'art, soit la mysticité* » (V. 30) erlaubt der Text, das Motiv der Fenster sowohl mit ästhetischem als auch religiösem Erleben in Verbindung zu setzen – was diese letztendlich zu gleichrangigen, nahezu ununterscheidbaren oder zumindest analogen Erfahrungsmodalitäten macht.

*Les Fenêtres* führt zunächst in das Innere eines Krankenhauses. Dieses ist als ein Stimmungsraum konzipiert, der – ein Motiv von Baudelaire aufgreifend<sup>40</sup> – wesentlich von Traurigkeit, Verdruss und Langeweile geprägt ist. Dort

39 Stéphane Mallarmé: *Poésies*. In: St. M.: *Œuvres complètes*. Hg. von Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998 (Bibliothèque de Pléiade, 65), Bd. 1, S. 3–48, S. 9 f. Die Versnummer hinter dem Gedichtzitat bezieht sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

40 Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*. In: Ch. B.: *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975 (Bibliothèque de la Pléiade, 1), S. 273–374, S. 356: « *Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.* »

erhebt sich ein dem Tode naher Kranker aus seinem Bett und tritt ans Fenster, um sich am Schauspiel von Licht und Farbe zu erlaben:

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide  
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux  
 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,  
 Le moribond sournoy y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture  
 Que pour voir du soleil sur les pierres, coller  
 Les poils blancs et les os de la maigre figure  
 Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,  
 (V. 1–8)

Diese atmosphärisch gesättigte Ennui-Beschreibung beruht – auch hier wird Baudelaires Einfluss deutlich sichtbar – auf einer Evokation von explizit als unästhetisch markierten Sinnesreizen: dem übelriechenden Weihrauchgeruch, dem belanglosen Weiß der Vorhänge und der « pourriture » (V. 5), der Fäulnis des kranken Leibes. In der katholischen Liturgie symbolisiert das feierliche Verbrennen des Weihrauchs den Lobpreis Gottes, der als Wohlgeruch zum Himmel emporsteigt. Durch eine ironische Umkehrung aber wird der Weihrauch mit dem Adjektiv « fétide » (V. 1) apostrophiert. « Fétide » bezeichnet in diesem Sinne keinen Wohlgeruch, sondern verweist im Gegenteil auf einen übel riechenden Fäulnisgestank, der das Affektfeld des Ekels auf den Plan ruft. Der faulige Schweldunst der Krankenlager erweist sich somit als eine sardonische Travestie der katholischen Liturgie: Aus dem sakralen Wohlgeruch des Weihrauchs wird der übelriechende Geruch von kranken Leibern; anstelle der Reinheit frommen Lobpreises, der zum Himmel emporsteigt, kriecht nur noch die « unreine » Leiblichkeit der Sterbenden die Vorhänge hinauf.<sup>41</sup>

Neben dem Weihrauch kann auch das archetypische Artefakt des christlichen Glaubens, das Kreuz, der ihm traditionell zugeordneten Rolle nicht gerecht werden. So wendet sich der Sterbende demonstrativ vom großen Kruzifix ab und einer anderen Art von Kreuzen, nämlich den « croisées » (V. 25) der Fenster zu. Dem Heilsversprechen des christlichen Glaubens wird damit eine Absage erteilt und eine Soteriologie des Schönen entgegen gestellt. Durch diesen Ge-

---

<sup>41</sup> Wir haben es hier mit einer offensichtlichen Anspielung auf Baudelaires Gedicht *Les Phares* zu tun, in dem ebenfalls das Stimmungsbild eines Krankenhauses (inklusive eines großen Wandkreuzes) evoziert und in dem die Ausdünstung kranker Leiber als ein zum Himmel gerichtetes Klagegebet beschrieben wird. Vgl. Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal* [1861]. In: Ch. B.: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 1–134, S. 13: « Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures, / Et d'un grand crucifix décoré seulement, / Où la prière en pleurs s'exhale des ordures [...] ».

gensatz in der Beschreibung lässt der Text einen in sich geschlossenen Stimmungsraum des Leidens und der vollständigen Abwesenheit ästhetisch genießbarer Reize entstehen, angesichts dessen der verheißungsvolle Blick aus den Fenstern ein positives Gegenkonzept darstellt.

In diesem Sinne geht der Kranke auch nicht etwa aus Gründen physischen Wohlbefindens zu den Fenstern (« moins pour chauffer sa pourriture », V. 5), sondern vielmehr, um das ästhetisch reizvolle Spiel des Sonnenlichts auf den Dächern kontemplativ zu genießen: « Que pour voir du soleil sur les pierres » (V. 6). Die Fenster erschaffen eine ästhetische Gegenwelt zu der von Hässlichkeit und Farblosigkeit geprägten Realität des irdischen Leidens und verweisen durch ihren parnassianisch anmutenden, makellos reinen Oberflächencharakter auf eine nur durch die Einbildungskraft aufhebbar Trennung zwischen dem Idealen und dem Realen.<sup>42</sup> In dieser Hinsicht steht das Glas, dessen zweidimensionaler Oberflächencharakter durch die Lippen, die der Kranke gegen die Fensterscheibe presst, noch hervorgehoben wird, für ein abgrenzendes Moment bei gleichzeitigem Durchscheinen visueller, also nur über den Distanzsinn erfahrbare Inhalte – und damit für einen nicht unmittelbaren, sondern gebrochenen Kontakt zu einer dar- oder vorgestellten Präsenz –, was als Hinweis auf die Medialität der Kunst zu deuten ist. Auch die Begrenzung und Modellierung des Realitätsausschnitts durch das Fensterkreuz und den Rahmen verweist metonymisch auf die Reorganisation mimetischer Referentialität durch die Kunst. Schließlich wird das Erleben von Kunst als Blick aus einem Fenster konzipiert, als Blick von einer Welt in eine andere, die zugleich nah und doch entfernt, nur als Schein und Erscheinung verfügbare und erfahrbare ist.<sup>43</sup>

Dieses Jenseits der Kunst offenbart sich als Ereignis einer beinahe überirdischen Erscheinung auf der zweidimensionalen Oberfläche der Fenster, deren unbeflecktes Glas der Sterbende schließlich wie die Scheibe eines heilsversprechenden Reliquienscheins zu küssen beginnt:

---

42 Vgl. Mallarmés Brief an Henri Cazalis, 3. Juni 1863 in: St. M.: *Correspondance de Mallarmé*, Bd. 1, S. 90: « Mon Dieu, [...] si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge? Ô mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble – il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. Dire: « Je suis heureux! » c'est dire: « Je suis un lâche » – et plus souvent: « Je suis un niais » Car il faut ne pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès. J'ai fait sur ces idées un petit poème *Les Fenêtres* [...] »

43 Vgl. Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*, S. 339: « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. »

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,  
 Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,  
 Une peau virginale et de jadis ! encrasse  
 D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,  
 Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,  
 La toux ; et quand le soir saigne parmi les tuiles,  
 Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,  
 Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir  
 En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes  
 Dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs!  
 (V. 9–20)

Das Fieber des Kranken wandelt sich in ein ästhetisches Fieber, in ein Begehren nach sinnlich erfahrbarer Präsenz, die das Leid und die Schrecken des Realen im Rausch der ästhetischen Erfahrung vergessen lässt. In der Kontemplation des klaren Himmels, des blutroten Sonnenuntergangs und des von strahlendem Licht erfüllten Horizonts ereignet sich ein visionsartiges Offenbarungserlebnis, das mit einer besonderen Potentialisierung affektiver Erfahrungsqualitäten und einer sowohl perzeptiven als auch imaginativen Immersion einhergeht, die alle außerästhetischen Wahrnehmungsinhalte schlichtweg ausblendet.

Diese spezifische Erlebnisqualität des (Ideal-) Schönen wird primär durch Farben, Formen und Bewegungen vermittelt und dadurch vollständig auf ihren sinnlichen Erfahrungswert reduziert bzw. konzentriert. Die Inhalte der ästhetischen Kontemplation werden weniger als realistische Naturereignisse als vielmehr anhand ihrer Wirkung auf das phänomenale Bewusstsein, also als *Qualia* d. h. als Eigenschaften eines sinnlich-mentalenen Wahrnehmungszustandes, geschildert: das Blau des Himmels (« azur bleu », V. 9), das goldene Sonnenlicht, das auf die Fenster fällt (« carreaux d'or », V. 12), das blutige Rot des Sonnenuntergangs (« le soir saigne parmi parmi les tuiles », V. 15), das Purpur und Gold des Wolkenmeeres, dessen sinnliche Qualität sogar zu einer Vorstellung von Duft synästhetisiert wird (« des galères d'or, [...] sur un fleuve de pourpre et de parfums », V. 17–18), – all diese intensiven, nahezu frei fluktuierenden Formen und Farben tragen maßgeblich dazu bei, dass die Realität in der ästhetischen Erfahrung transfiguriert und transzendiert wird. Sie sind gleichzeitig Zeugnis, Chiffre und Mittel der Idealisierung und Introversion von sinnlicher Wahrnehmung durch die Kunst und treffen als solche das Bewusstsein des Kranken, als handelte es sich um Erscheinungen einer jenseitigen, höheren Realität.

Gerade bei der Beschreibung von Lichtmetaphern werden die evozierten Bilder hyperbolisch. Der Sonnenuntergang wird wörtlich als blutender Abend

beschrieben, der Horizont ist «de lumière gorgé» (V. 16), also bis zur Grenze durchtränkt und erfüllt von Licht. Dieses alles überstrahlende, von nahezu überirdischem Glanz erfüllte Aufscheinen von Helligkeit stellt – als Medium und Gegenstand differenzloser Erkenntnis – ein typisches Merkmal der tradierten Darstellungstopoi der visionären Gottesschau dar,<sup>44</sup> betont jedoch bei Mallarmé vor allem den spezifischen Erscheinungscharakter des Schönen als Kulminationspunkt einer absoluten Evidenz des Ästhetischen. Obwohl die ästhetische Kontemplation des Kranken formal mit der Intensität und Tiefe einer *visio beatifica* zu konkurrieren scheint, lässt Mallarmé, nicht zuletzt durch die wiederholte Verwendung des Verbes «voir» (V. 6 und 17), keinen Zweifel daran, dass es sich um eine Form der Wahrnehmung handelt, die der sinnlichen Erfahrung immanent ist.<sup>45</sup> Doch während der Kranke seine Lippen auf die Glasscheibe drückt, aktualisiert sich in seiner Vorstellungswelt das mentale Bild vergangener Lebensfreude («Une peau virginale et de jadis!», V. 11), überblendet für einen Augenblick die Faktizität der Sinneswahrnehmung und schreibt sich somit gewissermaßen in die Oberfläche der «carreaux d'or» ein wie auf eine leere Leinwand.

Wenn die Kunst als ein Fenster zu etwas anderem als dem Sichtbaren dienen kann, dann nur zu den Gebilden der schöpferischen Einbildungskraft, die jedoch wiederum mit den Inhalten der sinnlichen Wahrnehmung zu verschmelzen scheinen («En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes / Dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs»). Der ästhetischen Kontemplation, hier verstanden als eine einerseits durch die Sinne vermittelten und andererseits kognitiv nach innen gewendete Vergegenwärtigung des Schönen, wird die Eigenschaft zugeschrieben, die Aufmerksamkeit in einer Weise zu mobilisieren

---

<sup>44</sup> Bernhard Teuber: *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*. München: Wilhelm Fink 2003, S. 286 ff. Vgl. auch Klaus Thieme: Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zu einer Geschichte des Lichts. In: Christina Lechtermann/Heiko Wandhoff (Hg.): *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*. Bern: Peter Lang 2008, S. 37–48. Zur Phänomenologie und poetischen Funktion des Lichts bei Mallarmé, siehe auch Jean-Pierre Richard: *L'Univers de Mallarmé*. Paris: Seuil 1961, S. 467–523.

<sup>45</sup> Auch in dem Gedicht *Prose (pour des Esseintes)* entwirft Mallarmé eine Szenerie des Traumhaften und Wunderbaren und bekräftigt im gleichen Atemzug den scheinbaren Realitätscharakter des dargebotenen Anblicks. Stéphane Mallarmé: *Poésies*, S. 29: «Oui, dans une île que l'air charge / De vue et non de visions / Toute fleur s'étalait plus large / Sans que nous en devisions.» Vgl. hierzu Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé. Poésie – Igitur – Le coup de dés*. Paris: José Corti 1985, S. 112: «Que dit en effet Mallarmé, sinon que l'Idée n'est pas dans les choses, non plus que dans un ciel idéal ; elle est dans le regard porté sur les choses, dans la *vue* (l'eidos grec n'a pas d'autre sens) et non dans une espèce de *vision* chimérique au delà du réel [...]»

und an sich zu binden, dass die Realität für einen kurzen Augenblick – in dem die Zeit jedoch keine Rolle mehr spielt – außer Kraft gesetzt wird: « Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles, / Les tisanes, l'horloge et le lit infligé, / La toux » (V. 13–15).

In seiner 1893 erschienenen Studie *La Suggestion de l'art* hat der Philosoph Paul Souriau die Kontemplation des Schönen mit einem ekstatischen, hypnotischen Zustand verglichen:

Quand nous nous trouvons en présence de quelque œuvre vraiment forte et belle qui nous fait tressaillir, qui nous prend au cœur, qui nous transporte bien loin dans l'idéal et dans le rêve, tout le reste disparaît; et c'est justement le plus beau privilège de l'art, de nous faire oublier, par son attrait magique, toutes les mesquines préoccupations de la vie réelle.<sup>46</sup>

Souriau begreift die ästhetische Ekstase als inerten und gleichzeitig luziden Zustand des Geistes, als Gefühl kontemplativer Versunkenheit in das Objekt der Anschauung, bei dem das Bewusstsein in einen Zustand zerebraler Entspannung (« détente cérébrale »<sup>47</sup>) versetzt und das subjektive Zeitgefühl aufgehoben wird.<sup>48</sup> Durch die vielfältigen Verfahren des in ihm enthaltenen und im Rezeptionsakt abrufbaren suggestiven Programms – wie etwa Symmetrie, Rhythmus, Harmonie – kann das Kunstwerk die affektive Aufmerksamkeit auf eine Weise steuern und fixieren, durch die einerseits die Willenskraft des Rezipienten in gebannte Fügsamkeit überführt<sup>49</sup> und andererseits die Einbildungs-

<sup>46</sup> Paul Souriau: *La Suggestion de l'art*. Paris: Félix Alcan 1893, S. 19.

<sup>47</sup> Ebda., S. 61.

<sup>48</sup> Ebda., S. 7 f.: « Cet évanouissement du temps dans l'extase contemplative s'explique facilement. Ce qui nous permet d'évaluer le temps, ce sont les changements qui s'accomplissent en nous-mêmes. Une certaine durée, c'est un certain nombre d'instant, c'est-à-dire une série d'états de conscience distincts récapitulés par la mémoire. [...] Puisque autour de nous, puisqu'en nous rien ne change, d'où pourrait nous venir le sentiment de la durée? La contemplation esthétique, dont la mesure où elle ralentit le mouvement de notre pensée et nous rapproche de l'hypnose, doit donc nous faire perdre conscience la succession des instants. »

<sup>49</sup> Vgl. Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. In: H. B.: *Œuvres*. Hg. von André Robinet. Paris: Presses Universitaires de France 1959, S. 1–157, S. 13 f.: « [L]'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose. – Ainsi, en musique, le rythme et la mesure suspendent la circulation normale de nos sensations et de nos idées en faisant osciller notre attention entre des points fixes, et s'emparent de nous avec une telle force que l'imitation, même infiniment discrète, d'une voix qui gémit suffira à nous remplir d'une tristesse extrême. »

kraft stimuliert und gesteigert wird. Kunst wird dadurch zu dem Programm eines « rêver [...] sur commande »<sup>50</sup>, eines Hinübergleiten des Bewusstseins in einen Zustand hypnotischer Glückseligkeit, der einen Grad der Absorption und Weltabgewandtheit erreicht, wie er auch der religiösen Erfahrung zugeschrieben wird:

Il est des personnes qui ont le culte de l'art, qui regardent la beauté comme chose sainte, et qui ne peuvent s'empêcher de prendre, en présence de tout chef-d'œuvre consacré, l'attitude morale de l'adoration. Ce n'est pas métaphoriquement, mais à la lettre que j'assimilerais en pareil cas le sentiment du beau à la piété, et la contemplation esthétique à l'extase religieuse. [...] Celui qui est plongé dans l'extase a la conviction de se trouver dans un état divin. C'est le propre de toutes les ivresses de se croire sublimes.<sup>51</sup>

Wie auch in Mallarmés *Les Fenêtres* geht es Souriau darum, ästhetische Erfahrung als Immersion des Bewusstseins in die Virtualität des Schönen zu denken. Im Vorgang der ästhetischen Kontemplation wird die affektive Wahrnehmung vollständig auf den Gegenstand der Anschauung ausgerichtet und bis zum Verlust des eigenen Körperbewusstseins von ihm in Beschlag genommen: « À la suite d'une contemplation prolongée, il nous arrive de nous identifier avec les objets matériels au point de nous perdre vraiment en eux. [...] C'est le *ravissement* mystique. – Nous ne sommes plus dans notre corps. Où sommes-nous donc? Au près de l'objet que nous contemplons. »<sup>52</sup>

In Souriaus Beschreibung transliminaler ästhetischer Zustände kommt dem Komplex der ‹ obsession mentale › eine wichtige Funktion zu.<sup>53</sup> Denn diese bezeichnet eine Form der psychologischen Fixierung, durch den ein einzelnes Objekt der Wahrnehmung oder der Vorstellung die Aufmerksamkeit auf sich bezieht und alle ebenfalls vorhandenen Randphänomene aus dem Feld des Bewusstseins verdrängt. Dieser Aspekt spielt auch in Théodule Ribots Beschreibung der Ekstase eine zentrale Rolle. Ekstase, sei sie profaner, religiöser oder pathologischer Natur,<sup>54</sup> versteht Ribot als einen Grenzfall der *idée fixe* und damit der Hypertrophie von Aufmerksamkeit.<sup>55</sup> Dies zeigt sich durch eine bis zum

---

50 Paul Souriau: *La Suggestion de l'art*, S. 73.

51 Ebda., S. 22 und 66.

52 Ebda. 305 f.

53 Ebda., S. 37–40.

54 Théodule Ribot: *Les Maladies de la volonté*. Paris: Germer Baillière et Cie 1883, S. 123 f.: « On a distingué diverses sortes d'extase: profane, mystique, morbide, physiologique, cataleptique, somnambulique, etc. Ces distinctions n'importent pas ici, l'état mental restant au fond le même. »

55 Théodule Ribot: *Les états morbides de l'attention*. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 25, 13 (1888), S. 170–188, S. 179.

Äußersten gebrachte Steigerung mentaler Aktivität, die mit einer ausschließlichen Konzentration des Bewusstseins auf ein einziges inneres Vorstellungsbild («*idée-image*»<sup>56</sup>) einhergehe: «*C'est un état d'idéation intense et circonscrit; la vie entière est ramassée dans le cerveau pensant où une représentation unique absorbe tout.*»<sup>57</sup> Selbst starker körperlicher Schmerz, konstatiert Ribot unter Bezugnahme auf den britischen Psychologen William B. Carpenter, könne – entweder durch volitionale Kanalisierung der Aufmerksamkeit oder ekstatische Überflutung des Bewusstseins – vorübergehend ausgesetzt werden.<sup>58</sup>

Diese Idee eines «*monoïdéisme absolu*»<sup>59</sup> findet sich – wenn auch nicht als psychologisches Konstrukt, so doch zumindest als Merkmal eines ästhetischen Programms – in Mallarmés *Les Fenêtres* wieder. Ribots Konzept der «*idée-image*» erscheint dort in Gestalt des Idealschönen, dessen überwältigende Wirkmacht und Präsenz alle anderen Bewusstseinsinhalte – die Welt diesseits der Fenster – verdunkelt und nichtig werden lässt. Alle Schrecken des Realen sind für einen kurzen Augenblick vergessen, wenn sich das lyrische Ich im zweiten Teil des Gedichts seine ästhetische Weihe und seinen Seelenaufstieg im Zeichen einer ekstatischen Erfahrung des Schönen erträumt:

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées,  
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,  
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,  
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime  
– Que la vitre soit l'art, soit la mysticité –  
À renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!  
(V. 25–32)

56 Théodule Ribot: *Les Maladies de la volonté*, S. 125.

57 Théodule Ribot: *Les états morbides de l'attention*, S. 181.

58 Ebda., S. 180. Vgl. William B. Carpenter: *Principles of Mental Physiology, with Their Application to The Training and Discipline of The Mind and The Study of its Morbid Condition*, London: Henry S. King & Co. 1875, S. 138: «*It is well known that such impressions as would ordinarily produce severe pain, may for a time be completely unfelt, through the exclusive direction of the Attention elsewhere [...]. a. Thus, before the introduction of Chloroform, patients sometimes went through severe operations without giving any sign of pain, and afterwards declared that they felt none; having concentrated their thoughts, by a powerful effort of abstraction, on some subject which held them engaged throughout. b. On the other hand, many a Martyr has suffered at the stake with a calm serenity that he declared himself to have no difficulty in maintaining; his entranced attention being so engrossed by the beatific visions which presented themselves to his enraptured gaze, that the burning of his body gave him no pain whatever.*»

59 Théodule Ribot: *Les états morbides de l'attention*, S. 178.

Mit Niklaus Largier könnte man diese hyperbolische Ekstatisierung der ästhetischen Erfahrung als Programm eines ›asketischen Sensualismus‹ beschreiben. Mit diesem Begriff beschreibt Largier Verfahren der Hervorbringung kontemplativer Erfahrungsräume, durch die die äußere Realität durch innere Bilder besetzt wird, die geeignet sind, neue Formen der sinnlich-affektiven Erfahrung zu erschließen.<sup>60</sup> Er bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Ignatius von Loyola und deutet dessen Exerzitien als Anleitung einer virtuellen Erzeugung und artifizellen Zurichtung eines Erfahrungsraums (›compositio loci‹), der in einem zweiten Schritt durch eine Aktivierung und Kanalisierung der sinnlichen Wahrnehmung (›applicatio sensuum‹) eine Stimulation und «Entfaltung der sinnlichen und affektiven Erfahrungsmöglichkeiten als neue, künstlich induzierte Bewusstseinszustände»<sup>61</sup> ermöglicht.

In ganz ähnlicher Weise geht auch Mallarmés Gedicht vor. Der Kranke erscheint hier als ein Asket, dessen karge Klosterzelle durch ein von Spleen- und Vergänglichkeitsmotiven geprägtes Krankenlager ausgetauscht wurde. Doch anstatt sich der sinnlichen Versuchungen zur entledigen und der kontemplativen Vergegenwärtigung der Passion zuzuwenden, kehrt der «moribond sournois» (V. 4) den Abstraktionsanforderungen des «grand crucifix ennuyé» (V. 3) den Rücken, erliegt den Verlockungen sinnlicher Lust und erschafft sich im Blick aus den Fenstern einen inneren Erfahrungsraum, anhand dessen er seine Wahrnehmung neu ausrichtet, intensiviert und affektiv auskostet. Auf diese Weise wird die Kontemplationspraxis der religiösen Askese dezidiert gegen den Strich gelesen. Von der Idee eines göttlichen Absoluten abgezogen und in die Immanenz sinnlich-ästhetischer Erfahrung integriert, ändert sie sich jedoch formal kaum. Im Sinne einer «Geburt der Sinnlichkeit aus der Erfahrung der Askese»<sup>62</sup> ersetzt so die *aisthesis* des Schönen die Praxis religiöser Kontemplation und bleibt doch eng mit ihr verhaftet.

#### 4 «Ce fut une secousse, une apparition»<sup>63</sup>. Rodenbachs ästhetische Epiphanien

Nicht nur ekstatische Visionen, sondern auch ästhetische Epiphanien spielen in der Literatur des Symbolismus eine zentrale Rolle. Der Begriff der Epiphanie

---

<sup>60</sup> Vgl. Niklaus Largier: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. München: C.H. Beck 2007, S. 29–33.

<sup>61</sup> Ebda., S. 38.

<sup>62</sup> Ebda., S. 32.

<sup>63</sup> Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion 1998, S. 74.

leitet sich vom altgriechischen Wort *ἐπιφάνεια* ab, das im eigentlichen Sinne ein – oft plötzliches – Erscheinen, Sich-Zeigen bezeichnet. Schon im klassischen Altertum hat sich neben dem profanen auch ein religiöser Gebrauch des Begriffes herausgebildet. Als sakrales Kultwort bezeichnet « Epiphanie » eine besondere Weise des Erscheinens, nämlich das Zur-Erscheinung-Kommen des Göttlichen im Bereich der sinnlichen Erfahrung, das als « differenzlose Schau der Präsenz des Geschauten »<sup>64</sup> und somit als eine Bruchstelle in der symbolischen, auf dem Prinzip ontologischer Negativität beruhenden, religiösen Verehrung auftritt. In den Literaturwissenschaften wurde der Begriff der ästhetischen Epiphanie geprägt, der ein auf eine besondere Art künstlerisch inszeniertes Enthüllungs- oder Erscheinungsereignis bezeichnet, in dem der automatisierte Bezug zu profanen Alltagswelten erschüttert wird. Der Begriff der ästhetischen Epiphanie steht damit für eine besondere Form von Sichtbarkeit, die auf ein Vor-Augen-Stellen und Erfahrbar-Machen von Anwesenheit abzielt. In dieser Hinsicht bedeutet eine Epiphanie für denjenigen, der ihr ansichtig wird, immer auch eine besondere Erfahrungsqualität, die sich in hohem Maße anbietet, emotional ausgekostet zu werden: entweder als Verzücken oder als Schrecken, gelegentlich jedoch auch als beides zugleich. Ästhetische Epiphanien sind somit besondere, dem alltäglichen Lauf der Dinge entthobene Erscheinungsmomente, die einerseits durch ihre nahezu imperativische sinnlich-affektive Wirkmacht und andererseits durch ihren besonderen Ereignischarakter geprägt werden, der als Zäsur in der Kontinuität der Zeit auftritt und damit – tautologisch gesprochen – das Augenblickhafte des Augenblicks vor Augen führt.<sup>65</sup>

Diesen besonderen Erscheinungs- und Wahrnehmungsmomenten kommt in Georges Rodenbachs 1892 erschienenen Roman *Bruges-la-Morte* eine wichtige Rolle zu. Als Melancholiker steht die Hauptfigur des Romans, Hugues Viane, am Scheitelpunkt zwischen Innen und Außen. Sein Verharren im trauernden Gedenken an seine verstorbene Ehefrau führt zu einer monoideistischen Verengung der Wahrnehmung auf ein inneres Vorstellungsbild, wodurch Viane in der Außenwelt fortwährend die sinnlich erfahrbare Entsprechung seiner inneren « *idée fixe* » aufzuspüren versucht. Eines Tages kommt es zu einer klassischen schicksalshaften Begegnung mit einer Schauspielerin namens Jane Scott, die der Toten bis aufs Haar gleicht – eine Ähnlichkeit, die fast bis zur völligen Identität der beiden Gesichter geht und im Text sogar als « *illusion* »

<sup>64</sup> Bernhard Teuber: *Sacrificium litterae*, S. 287.

<sup>65</sup> Vgl. Rainer Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Gunter Narr 1995, S. 15–63.

d'«une présence réelle»<sup>66</sup>, also als eine scheinbare, eucharistisch konnotierte Transsubstantiation der Toten im Leib der Lebenden beschrieben wird. In diesem Sinne realisiert sich auch die erste Begegnung mit Jane Scott als quasi-epiphanische Erscheinung und als schockhaftes Hereinbrechen der fremden und gleichzeitig eigentümlich vertrauten Gestalt ins Wahrnehmungsfeld des Protagonisten:

Tout à coup, tandis qu'il recomposait par une fixe tension d'esprit – et comme regardant au dedans de lui – ses traits à demi effacés déjà, Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants, si rares d'ailleurs, éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. Il ne l'avait point aperçue d'abord, s'avançant du bout de la rue, mais seulement quand elle fut toute proche. À sa vue, il s'arrêta net, comme figé; la personne qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe.<sup>67</sup>

Zu Beginn dieser Passage befindet sich Hugues Viane in einem kontemplativen, beinahe schon somnambulistischen Zustand imaginativer Immersion, der als ein nach innen gerichtetes Schauen dargestellt wird («comme regardant au dedans de lui»). Die Merkmale der Plötzlichkeit und der Überwältigung, die dem Epiphaniebegriff traditionell zu eigen sind, werden durch das einleitende Syntagma «tout à coup» vorbereitet. Von diesem Moment an gibt es ein Davor und ein Danach: «Tout à coup» bezeichnet demnach das reine Geschehen des Augenblicks, das mit einem Schlag die Gegenwart aus der Kontinuität der Zeit reißt. Bezeichnenderweise wird in dieser Textstelle der Satzbau auf eine Weise konstruiert, durch die das Schockhafte des Ereignisses, am Satzanfang stehend, der Narration seiner Ursache syntaktisch vorangeht. Die Auflösung, d. h. die Antwort auf die Frage, was überhaupt passiert, wird durch eine längere Verkettung von Nebensätzen aufgeschoben und bis zum unmittelbaren Ende dieser syntaktischen Kette zurückgestellt. Sowohl der Schock auf der Ebene der Erzählung («Tout à coup») als auch auf der Ebene des Erzählten («Hugues [...] éprouva un émoi subit») ereignen sich somit syntaktisch vor der Nennung ihrer kausalen Verursachung («en voyant une jeune femme arriver vers lui»). In diesem Sinne geht das «quod» des Ereignisses, also die bloße Konstatierung, «dass» etwas geschieht – dem «quid» – der Frage, «was» geschieht – voran und betont dadurch den Aspekt des Schockhaft-Plötzlichen.<sup>68</sup> Dementsprechend wird die fremde Frau auch nicht in einer sukzessiven Serie von Be-

<sup>66</sup> Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*, S. 85.

<sup>67</sup> Ebda., S. 74.

<sup>68</sup> Vgl. Jean-François Lyotard: *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée 1988, S. 102.

wegungsabläufen beschrieben, die veranschaulicht, wie sie allmählich auf Viane zukommt. Dieser Aspekt wird zwar impliziert, aber reell ausgespart («Il ne l'avait point aperçue d'abord, s'avancant du bout de la rue»). Tatsächlich bemerkt Viane sie erst in dem Augenblick, in dem sie sich bereits in unmittelbarer Nähe zu ihm befindet und in der blitzartigen Offenbarung bloßen Geschehens von Gegenwärtigkeit erscheint: «mais seulement quand elle fut toute proche.»

Der Evidenz- und Ereignischarakter der Erscheinung vollzieht sich vor allem als ein plötzliches In-den-Vordergrund-Treten des fremden Körpers im Feld von Vianes phänomenalem Bewusstsein. Dazu wird *ex negativo* das Bild einer unbelebten Gasse erschaffen, das als Hintergrund- und Kontrastfolie fungiert («Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants, si rares d'ailleurs»), von dem sich der Körper der Frau noch deutlicher absetzen, noch deutlicher in Erscheinung treten kann («éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui»). Der Hintergrundcharakter der leidlich belebten Straßenlandschaft wird zum einen durch die Unaufmerksamkeit des Protagonisten und zum anderen durch die geringe Passantenzahl evoziert. Im Gegensatz zu der gestaltlosen Pluralität der übrigen Passanten wird die Fremde durch ihre explizite Nennung («une jeune femme») hervorgehoben und als Singularität gekennzeichnet. In dieser Spannweite zwischen einem gegebenen Hintergrund und einem sich unvermittelt aus diesem Hintergrund herauschälenden Vordergrundobjekt liegt die Formel des Erscheinungsereignisses.<sup>69</sup>

Ebenfalls als Moment von Überraschung und Überwältigung wird das ruckartige Umschalten der Wahrnehmungsmodalität von einer anfänglichen Unaufmerksamkeit gegenüber der äußeren Realität hin zu einer völligen Fokussierung der Wahrnehmung auf die ihm entgegenkommende Person gekennzeichnet. Die emotionale Erschütterung, die Viane erleidet, trägt alle

---

<sup>69</sup> Dieses Phänomen korrespondiert in gewisser Weise mit Gumbrechts Beschreibung der ästhetischen Epiphanie, der zufolge «whenever an object of aesthetic experience emerges and momentarily produces in us that feeling of intensity, it seems to come out of nothing.» (Gumbrecht: *Production of Presence*, S. 111). Ihm zufolge beruht die spezifische Erfahrungsqualität, die in der ästhetischen Epiphanie hervorgebracht wird, primär auf einer plötzlichen und gewissermaßen gewaltsamen Raumbesetzung (Ebda., S. 114). Auch bei Rodenbach wird ein gegebener Raum von einem sich den Vordergrund drängenden Körper unvorhergesehen besetzt und vermittelt gerade durch dieses abrupte Hineinbrechen in das Wahrnehmungsfeld des Protagonisten die potentialisierte, ereignishaft sichtbare, die der ästhetischen Epiphanie zu eigen ist. Die Epiphanie bezeichnet demnach eine Emergenz von Präsenz, durch die sich ein als Substanz verfügbarer Körper von einem gegebenen Hintergrund löst und in eine direkte Nähe zum Zeugen dieser Anwesenheit tritt: «What is <present> to us [...] is in front of us, in reach of and tangible for our bodies [...]» (Ebda., S. 17).

Kennzeichen des Stupors, eines plötzlichen Zustandes körperlicher Lähmung und kognitiver Erstarrung, der Ausdruck der Unfähigkeit des Bewusstseins ist, die aufgenommenen Reize zu bewältigen. Schließlich macht Hugues Viane eine abwehrende Geste mit seiner Hand. Weder seinen Augen, noch seinen geistigen Fähigkeiten vermag er noch zu trauen: « Est-ce que sa raison périliclitait à présent? Ou bien sa rétine [...]? »<sup>70</sup> Diese Pointe schließt den Kreis zum Beginn der zitierten Passage, in der das Bewusstsein des Protagonisten vollständig in die Welt seiner Vorstellungen eingetaucht war. Das Erscheinen Jane Scotts wird somit gleichzeitig als sinnliches und übersinnliches Ereignis, als « secousse » (im Sinne einer sinnesphysiologischen « sensation ») und als « apparition » (im Sinne einer spirituellen Vision) markiert. Hugues Viane kann nicht mehr zuverlässig zwischen inneren und äußeren Bildern, geistiger und sinnlicher Wahrnehmung, « Noesis » und « Aisthesis » unterscheiden. Beides verschmilzt vor seinem geistigen Auge zu einer einzigen, überirdisch anmutenden und doch in der sichtbaren Realität ihre Entsprechung findenden Erfahrung noetischer Gegenwart.<sup>71</sup>

Wie sehr die geistige Wahrnehmung die sinnliche Wahrnehmung modelliert und sogar überblendet, zeigt die nächste Begegnung zwischen dem Protagonisten und der Schauspielerin, auf deren Gesicht er die Züge der Verstorbenen wiedererkennt. Das Andenken (als Vorstellungsbild), wird im Anblick ihres Körper (als Wahrnehmungsbild) aktualisiert und zu einer positiven Präsenz und Sichtbarkeit erhoben: « Eh bien! oui! cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence »<sup>72</sup>, heißt es im Text:

D'émoi, son cœur s'était presque arrêté, comme s'il allait mourir; son sang lui avait chanté aux oreilles; des mousselines blanches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux. [...] Ah! Ce regard récupéré, sorti du néant. Ce regard [...] venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus. Hugues se trouva sans force, tout l'être attiré, entraîné dans le sillage de cette apparition. La morte était là devant lui: elle cheminait; elle s'en allait. Il fallait marcher derrière elle, s'approcher, la regarder, boire ses yeux retrouvés, rallumer sa vie à ses cheveux qui étaient de la lumière.<sup>73</sup>

Auch bei der zweiten Begegnung schlägt sich Vianes affektive Beteiligung am Geschehen in der sprachlichen Inszenierung von Wahrnehmungsvorgängen nieder. Wortreich akkumuliert der Text Metaphern, die das vollkommene Geben-

<sup>70</sup> Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*, S. 78.

<sup>71</sup> Vgl. Paul Gorceix: *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*. *Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, Paris: Lettres modernes, 1992, S. 48 f.

<sup>72</sup> Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*, S. 77.

<sup>73</sup> Ebda., S. 86 f.

det-Sein und Scheitern der sinnlichen Wahrnehmung anzeigen und gleichzeitig auf die keusche Frömmigkeit dieser an religiösen Erfahrungsmustern modellierten Erscheinung verweisen sollen (« des mousselines blanches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux »). Die Epiphanie vollzieht sich in diesem Sinne in einer Simultanität von Enthüllung und Verhüllung. Die sinnliche Wahrnehmung wird verhüllt – oder zumindest ein Stück weit zurückgenommen –, damit die geistige Wahrnehmung zu ihrem Recht kommen kann. In diesem Sinne wird vor Vianes geistigem Auge diese eigentlich profane und kontingente Begegnung zu einer « apparition » verklärt, die ihn in ihren Bann zieht und in seinem Geiste sofort das religiöse Referenzsystem der biblischen Lazarusgeschichte auf den Plan ruft. Das blonde Haar der fremden Frau wird zudem zu einer Art leuchtender Aureole (« ses cheveux qui était de la lumière ») verklärt und dadurch als überirdische Erscheinung, als « céleste image »<sup>74</sup>, figuriert.

Daraufhin folgt Hugues der fremden Frau in das städtische Theater, wo er sie zunächst aus dem Blick verliert – « la vision s'était évanouie »<sup>75</sup>, heißt es im Text –, nur um sie wenig später auf der Bühne wieder zu erblicken. Dort wird gerade Meyerbeers Oper *Robert le Diable* aufgeführt, in der Jane Scott die Rolle einer toten Nonne spielt, die durch schwarze Magie zum Leben erweckt wird. Dass diese Szene in der Oper ironischerweise als teuflisch und grotesk dargestellt wird, stört ihn dabei kaum. Nicht einmal den Scheincharakter künstlerischer Darbietungen vermag er mehr zu durchschauen. So eingetaucht in die Vision seiner inneren Bilder erblickt er in der auf der Bühne zum Leben erweckten Nonne die Tote selbst, die, begleitet von einem « récitatif d'évocation »<sup>76</sup> ihrem Grab entsteigt: « C'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s'avavançait, tenait les bras. »<sup>77</sup>

Die Bewegung von Rodenbachs narrativem Verfahren besteht darin, die Ebenen von *Aisthesis* und *Noesis* immer mehr ineinander zu verschieben, bis der Protagonist nicht mehr zwischen inneren und äußeren Bildern unterscheiden kann. Auch in Mallarmés *Les Fenêtres* wird die Wahrnehmung, ohne natürlich mit der äußeren Wirklichkeit völlig zu brechen, von der Außenwelt abgezogen und nach innen neu ausgerichtet. In ihrem ursprünglichen religiösen Kontext fungierten Vision, Epiphanie und Ekstase als Wege der Überwindung theologischer Negativität hin zu einer unmittelbaren Erfahrung göttlicher Prä-

---

74 Ebda., S. 100.

75 Ebda., S. 89.

76 Ebda., S. 99.

77 Ebda.

senz. Mallarmé und Rodenbach bedienen sich dieser formalen Merkmale der religiösen Erfahrung in einem immanent ästhetischen Sinne als Mittel einer Dramatisierung und Intensivierung künstlerisch modellierter Wahrnehmungs- und Erfahrungsqualitäten.

## 5 *Sensus spiritualis*. Maeterlinck und die Lehre von den geistigen Sinnen

Die symbolistischen Tendenzen einer Abwendung von der sinnlich erfahrbaren Außenwelt und einer Introversion der Wahrnehmung in den Bereich des Imaginären, die schließlich in Maurice Maeterlincks Dichtung ihren Höhepunkt finden werden, sind als ein Erbe der Romantik zu verstehen, beruhen jedoch zugleich auf einer deutlich älteren, christlich-religiösen Tradition: der Lehre der geistigen Sinne. In seinen Schriften hatte der Kirchengelehrte Origenes von Alexandria um 200 n. Chr. den Begriff der *αἴσθησις πνευματική* (oder *sensus spiritualis*) geprägt, durch den die unmittelbare Erfahrung spiritueller Inhalte einer Form der inneren, suprasensiblen Wahrnehmung zugeschrieben werden, die sich in einem gewissen Analogieverhältnis zur tatsächlichen, sinnesphysiologisch begründeten Wahrnehmung befindet.<sup>78</sup> In Hinblick auf die biblischen Epiphanie- und Visionsbeschreibungen bekräftigt Origenes, dass die Propheten des Alten Testaments Gott nicht etwa mit den Augen und Ohren ihres Körpers geschaut und vernommen, sondern vielmehr mit den immateriellen Sinnen ihrer Seele wahrgenommen hätten:

Und wie wir im Traum die Vorstellung empfangen, dass wir hören und eine Einwirkung auf unseren Hörsinn erfahren und mittels der Augen sehen, obwohl weder die leiblichen Augen noch das Gehör eine Einwirkung erfahren, sondern der Geist diese Einwirkung empfängt, ebenso ist es keineswegs undenkbar, dass solches auch bei den Propheten geschehen ist, wenn geschrieben steht, dass sie manches Außergewöhnliche geschaut

---

<sup>78</sup> Zu Origenes' Lehre der geistigen Sinne vgl. Karl Rahner: Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène. In: *Revue d'Ascétique et de Mystique* 13 (1932), S. 113–45; John M. Dillon: Aisthêsis Noêtê: A Doctrine of Spiritual Senses in Origen and in Plotinus. In: A. Caquot/M. Hadas-Lebel u. a. (Hg.): *Hellenica et Judaica. Hommage à Valentin Nikiprowetzky*. Löwen/Paris: Éditions Peeters 1986, S. 443–455; Mark J. McInroy: Origen of Alexandria. In: Paul L. Gavriluyuk/Sarah Coakley (Hg.): *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 20–35.

oder Worte des Herrn gehört oder die Himmel offen gesehen haben. Denn ich nehme nicht an, dass der sichtbare Himmel sich geöffnet und sein Bau bei der Öffnung sich geteilt hat [...]<sup>79</sup>

Wie das Beispiel des Traums zeige, sei das mentale Bewusstsein in der Lage, tatsächliche und unmittelbare qualitative Zustände zu erfahren, ohne auf den Apparat der körperlichen Sinne zu rekurrieren. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Origenes in der Schrift *De principiis* nicht primär die Seele, sondern das Denkvermögen (*mens*) als Empfänger dieser Einwirkungen ausmacht (oder zumindest zwischen diesen beiden Kategorien nicht zu differenzieren scheint) und somit die göttliche Wahrnehmung als ein mentales Begreifen (*intelligere*) und Erkennen (*cognoscere*) beschreibt.<sup>80</sup> Es geht ihm also weniger um ein dunkles Berührtwerden der Seele im Sinne einer diffusen Inspirationstheologie, als vielmehr um positiv vorhandene Vorstellungsinhalte – «noetic impressions»<sup>81</sup> –, die nicht transzendenten, sondern immanenter Bestandteil kognitiver Aufmerksamkeits- und Erkenntnisprozesse sind. In Analogie zu der paulinischen Unterscheidung<sup>82</sup> eines «äußeren Menschen», der durch seine Leiblichkeit sowie den Sinnen und den Leidenschaften unterworfenen Bewusstsein konstituiert wird, und dem «inneren Menschen», der vollständig auf seine Seele als Spiegel oder Ebenbild des Göttlichen ausgerichtet ist, bekräftigt Origenes daher neben den körperlichen Sinnen auch die Existenz einer nach innen gerichteten, göttlichen Wahrnehmung («αἰσθησιν θείαν»), die allein in der Lage sei, spirituelle Inhalte zu erfahren und auszukosten. In-

<sup>79</sup> Origenes: *Contra Celsum/Gegen Celsus*. Übers. von Claudia Barthold. Freiburg: Herder 2011 (Fontes Christiani, 50/1), S. 290 f. (I, 48): «Καὶ ὡσπερ φαντασίαν λαμβάνομεν ὄναρ ἀκοῦειν καὶ πλήσσεσθαι τὴν αἰσθητὴν ἀκοὴν καὶ ὄραν δι' ὀφθαλμῶν, οὔτε τῶν τοῦ σώματος ὀφθαλμῶν οὔτε τῆς ἀκοῆς πλησσομένης ἀλλὰ τοῦ ἡγεμονικοῦ ταῦτα πάσχοντος, οὔτως οὐδὲν ἄτοπον τοιαῦτα γεγρονάει ἐπὶ τῶν προφητῶν, ὅτε ἀναγράφαι ἐωρακέναι τινὰ αὐτοῦς παραδοξότερα ἢ ἀκηκοέναι λόγους κυρίου ἢ τεθεωρηκέναι οὐρανοὺς ἀνοιγόμενους. Ἐγὼ γὰρ οὐχ ὑπολαμβάνω τὸν αἰσθητὸν οὐρανὸν ἀνεψῆσθαι καὶ τὸ σῶμα αὐτοῦ ἀνοιγνύμενον διηρησθαι [...]

<sup>80</sup> Origenes: *Vier Bücher von den Prinzipien*. Hg. und übers. von Herwig Görgemanns/Heinrich Karpp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 120 (I 1, 9): «[...] nam quid aliud est «corde deum videre», nisi secundum id [...] mente eum intelligere atque cognoscere? [...] Hoc ergo sensu divino non oculorum, sed «cordis mundi», quae est mens, deus videri ab his, qui digni sunt, potest [...]» (Ebda., S. 121: «Denn was bedeutet «mit dem Herzen Gott schauen» anderes als ihn [...] mit der Vernunft begreifen und erkennen? [...] Mit diesem göttlichen Sinn also, der nicht den Augen, sondern dem reinen Herzen, d. h. der Vernunft angehört, kann Gott von denen gesehen werden, die dessen würdig sind [...]»).

<sup>81</sup> John M. Dillon: *Aisthêsis Noêtê*, S. 443.

<sup>82</sup> Vgl. zu Paulus' Begriffen des inneren und äußeren Menschen im *Neuen Testament*: *Römer* 7,22; *2. Korinther* 4,16; *Epheser* 3,16.

dem er jedem körperlichen Sinn einen geistigen Sinn zuordnet, konzipiert er göttliche Vision als noetisches Korrelat der Sinneswahrnehmung:<sup>83</sup>

Wer aber diese Angelegenheit eingehender prüft, wird sagen: Es gibt, wie die Schrift es genannt hat, eine generelle göttliche Sinneswahrnehmung, die allein der Selige jetzt erlangt; entsprechend heißt es bei Salomo: «Du wirst eine göttliche Wahrnehmung erlangen» (Spr 2,5). [...] Die seligen Propheten fanden die göttliche Sinneswahrnehmung, sahen auf göttliche Weise, hörten auf göttliche Weise, schmeckten und rochen auf gleiche Weise, um es so auszudrücken, mit einer nicht sinnhaften Sinneswahrnehmung, sie berührten den Logos durch den Glauben, so dass sich seine Fülle über sie ergoss, um sie zu heilen.<sup>84</sup>

Unter dem Einfluss von Ruysbroeck und Novalis, den Maeterlinck als Mystiker rezipiert und in dessen Werk sich ebenfalls Spuren einer theologischen Lehre der geistigen Sinne vorfinden lassen<sup>85</sup>, rückt Maeterlinck den Bereich einer innerseelischen Sensibilität in den Mittelpunkt lyrischer Erfahrung: «Je compare l'alchimie du cerveau à l'alchimie de la nuit [...]»<sup>86</sup>, bekräftigt der Begründer des symbolistischen Theaters in einem Gespräch mit der Zeitschrift *L'Art moderne* und bestimmt dadurch sein dichterisches Programm als eine Engführung mystischer und tiefenpsychologischer Fragestellungen. Anders als Mallarmé und Rodenbach, in deren Werken geistige und sinnliche Wahrnehmung in ein synergetisches Verhältnis zueinander treten, in dem sie sich gegenseitig zu ergänzen und anzutreiben scheinen, geht es Maeterlinck um eine vollständi-

**83** John M. Dillon: *Aisthêsis Noêtê*, S. 455.

**84** Origenes: *Contra Celsum*, S. 292 f. (I, 48): «Ὁ δὲ βαθύτερον τὸ τοιοῦτον ἐξετάζων ἐρεῖ ὅτι οὐσίας, ὡς ἡ γραφὴ ἠνόμασε, θείας τινὸς γενικῆς αἰσθήσεως, ἣν μόνος ὁ μακάριος εὐρίσκει ἤδη κατὰ τὸ λεγόμενον καὶ παρὰ τῷ Σολομῶντι· «Ὅτι αἰσθησὶν θεῖαν εὐρήσεις» [...] οἱ μακάριοι προφητῆται τὴν θεῖαν αἰσθησὶν εὐρόντες καὶ βλέποντες θεῖως καὶ ἀκούοντες θεῖως καὶ γευόμενοι ὁμοίως καὶ ὀσφραϊνόμενοι, ἴν' οὕτως ὀνομάσω, αἰσθήσει οὐκ αἰσθητῇ καὶ ἀπτόμενοι τοῦ λόγου μετὰ πίστεως, ὥστ' ἀποροῆν αὐτοῦ ἤκειν εἰς αὐτοὺς θεραπεύσουσαν αὐτούς [...]»

**85** Novalis: *Fragmente vermischten Inhalts*. In: N.: *Schriften*. Hg. von Richard Samuel. Stuttgart/Berlin u. a.: Kohlhammer 1988. Bd. 5. S. 201–277, S. 214 (II 546 f., in 111): «Wir haben zwei Systeme von Sinnen, die, so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind. Ein System heißt der Körper, Eins die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit zu äußern Reizen, deren Inbegriff wir die Natur, oder die äußere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt. Gewöhnlich steht dieses letztere System in einem Associations-Nexus mit dem anderen System, und wird diesem afficiert. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehrten Verhältnisses anzutreffen, und man bemerkt bald, daß beide Systeme eigentlich in einem vollkommenen Wechselverhältnis stehen sollten, in welchem jedes von seiner Welt afficiert, einen Einklang, keinen Einton bildete.»

**86** Maurice Maeterlinck: *Confession de poète*. In: *L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature* 10, 8 (23. Februar 1980), S. 60–62, S. 61.

ge Überwindung der « conscience ordinaire »<sup>87</sup> zugunsten einer « conscience transcendente »<sup>88</sup>, die in Analogie zu Origenes' Lehre der geistigen Sinne als Schlüssel zum intimen Verständnis des inneren Menschen gedacht wird:

Ce n'est pas sur le seuil des passions que se trouvent les lois pures de notre être. Il arrive un moment où les phénomènes de la conscience habituelle, qu'on pourrait appeler la conscience passionnelle ou la conscience des relations du premier degré, ne nous profitent plus et n'atteignent plus notre vie. J'accorde que cette conscience soit souvent intéressante par quelque côté, et qu'il soit nécessaire d'en connaître les plis. Mais c'est une plante de la surface, et ses racines ont peur du grand feu central de notre être. [...] Notre âme ne juge pas comme nous; c'est une chose capricieuse et cachée. Elle peut être atteinte par un souffle et ignorer une tempête. Il faut chercher ce qui l'atteint; tout est là, car c'est là que nous sommes.<sup>89</sup>

Ausgehend von dem Gedanken einer unaufhebbaren Gegensätzlichkeit der Erlebnisdimensionen des inneren und äußeren Menschen, zielt Maeterlincks Poetik auf die lyrische Perlaboration einer Sinnlichkeit zweiten Grades ab, um den Feinheiten der innerseelischen Erfahrung zum Ausdruck zu verhelfen und zu einer neuen Form der ästhetischen Affizierung zu gelangen. In dem Maße, in dem Maeterlinck die Kunst im Gegensatz zum Leben als « l'atmosphère unique où l'âme puisse se développer visiblement et normalement »<sup>90</sup> begreift, kommt es zwangsläufig auch zu einer Versinnlichung und künstlerischen Ästhetisierung des Geistigen. Doch nicht um das Wiederaufleben eines romantischen « lyrisme du coeur »<sup>91</sup>, der sich auf eine Externalisierung der bloßen, dem äußeren Menschen zugeschriebenen « passions trop connues »<sup>92</sup> beschränke, geht es ihm, sondern vielmehr um eine umfassende Wendung des Bewusstseins nach innen. Im Gegensatz zu den äußeren Sinnen, die den Stürmen der Empfindungen und Leidenschaften hilflos ausgesetzt sind, richtet sich der geistige Blick auf die Seelenlandschaften des Inneren: « Tandis que le vent agite mes sens au dehors! / Toute une vallée de l'âme à jamais immobile! »<sup>93</sup> Maeterlinck zufolge sind es die durch die Sinne vermittelten Bilder und Vorstellungen, die den Menschen vom Göttlichen trennen; doch zugleich ist er sich be-

<sup>87</sup> Maurice Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*. Brüssel: Espace Nord 2012, S. 89.

<sup>88</sup> Ebda., S. 91.

<sup>89</sup> Ebda., S. 93

<sup>90</sup> Maurice Maeterlinck: *Confession de poète*, S. 61.

<sup>91</sup> Paul Gorceix: *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme de la différence*. Paris: Eurédit 2000, S. 69.

<sup>92</sup> Maurice Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*, S. 95.

<sup>93</sup> Maurice Maeterlinck: *Serres chaudes – Quinze Chansons – La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard 2004 (Poésies/Gallimard, 81), S. 37.

wusst, dass eine ‹ bildlose › Erfahrung unmittelbarer göttlicher Präsenz, wie er sie etwa Ruysbroeck attestiert, nur ein fernes Ideal sein kann.<sup>94</sup> Die Bilder des äußeren Menschen sollten vielmehr durch die von allen äußeren Einflüssen gereinigten Bilder des inneren Menschen ausgetauscht werden. Das Bewusstsein wird in diesem Sinne nicht aufgehoben, sondern nur im Zeichen einer internen Negierung der Außenwelt von der äußerlichen Sinnlichkeit losgelöst und nach innen hinein gesammelt und neu ausgerichtet:

J'ai trempé dans mon esprit bleu  
 Les rosés des attentes mortes;  
 Et mes cils ont fermé les portes  
 Sur des vœux qui n'auront plus lieu.<sup>95</sup>

Diese innere Sammlung realisiert sich als Derealisierung aller Außenbezüge und als Rückzug in einen selbstbezüglichen und phantasmagorischen Innenraum, in dem das Bewusstsein vollständig auf die Vergegenwärtigung der « *présence extraordinaire* de notre âme »<sup>96</sup> zentriert ist. Diese Selbstbezüglichkeit der Seele, die sich im Zeichen einer unablässigen Selbstaffizierung vollzieht, wird bei Maeterlinck in zumeist dunklen Rätselvisionen<sup>97</sup> zum Ausdruck gebracht, in denen die Präsenz des Seelischen jedoch bis zum Äußersten gesteigert zu sein scheint. So heißt es in dem Gedicht *Attouchements*:

Ô les attouchements !  
 L'obscurité s'étend entre vos doigts !  
 Musiques de cuivres sous l'orage !  
 Musiques d'orgues au soleil !  
 Tous les troupeaux de l'âme au fond d'une nuit d'éclipsé !  
 [...]

---

**94** Maurice Maeterlinck: *Devant Dieu*. Paris: Charpentier 1937, S. 29: « Ruysbroeck l'Admirable [...] baigne par moments dans le monde sans images où Dieu semble se manifester. En effet, ce sont les images qui nous séparent de Dieu. Mais nous ne pouvons penser sans images. »

**95** Maurice Maeterlinck: *Serres chaudes*, S. 41.

**96** Maurice Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*, S. 31.

**97** Im Falle des Gedichts *Désirs d'hiver* geschieht dies zum Beispiel durch die Struktur einer mehrfachen Verschachtelung narrativer Ebenen, in der das lyrische Ich vor der verschlossenen Schwelle seiner Träume die Anwesenheit ruhender Wölfe wahrnimmt, die wiederum in seine Seele blicken und dort gebannt die Erinnerung einst gerissener Schafen verfolgen, deren Tod sich im nächsten Vers aufgrund des Partizip Präsens (« mourant ») – obwohl doch eigentlich dem « autrefois » der Vergangenheit zugeordnet – in überraschender Weise als aktueller Vollzug in einer unmittelbaren, wenn auch gänzlich mentalen Gegenwart realisiert. Maurice Maeterlinck: *Serres chaudes*, S. 54: « Tandis qu'au seuil clos de mes rêves, / Des loups couchés sur le gazon, / Observent en mon âme lasse, / Les yeux ternis dans le passé, / Tout le sang autrefois versé / Des agneaux mourants sur la glace. »

Je me souviens de toutes les mains qui ont touché mes mains.  
 Et je revois ce qu'il y avait à l'abri de ces mains,  
 Et je vois aujourd'hui ce que j'étais à l'abri de ces mains tièdes.  
 Je devenais souvent le pauvre qui mange du pain au pied du trône.  
 J'étais parfois le plongeur qui ne peut plus s'évader de l'eau chaude !  
 J'étais parfois tout un peuple qui ne pouvait plus sortir des faubourgs !  
 Et ces mains semblables à un couvent sans jardin !  
 Et celles qui m'enfermaient comme une troupe de malades dans une serre un jour de  
 pluie !  
 Jusqu'à ce que d'autres plus fraîches vinsent entr'ouvrir les portes,  
 Et répandre un peu d'eau sur le seuil !  
  
 Oh! j'ai connu d'étranges attouchements !  
 Et voici qu'ils m'entourent à jamais !  
 [...] <sup>98</sup>

Maeterlinck entwirft in freien Versen einen Strom vorbeifließender mentaler Bilder, deren Intensität sich proportional zu ihrer semantischen Dunkelheit zu verhalten scheint. Die titelgebenden <attouchements> sind keine körperlich-sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten, keine Symptome eines positiv vorhandenen Außenbezugs, sondern erweisen sich im Verlauf des Gedichts als intensive noetische Zustände, deren hermeneutische Deut- oder Zuordbarkeit durch die Opazität der poetischen Sprache verschüttet ist. Dieses *je ne sais quoi* intensiv erfahrener Präsenz evoziert einen totalisierten Stimmungsraum, der das mentale Bewusstsein des lyrischen Ichs wie die Überfülle der in dem Gedicht dargestellten Berührungen umschließt und es wie einen « plongeur qui ne peut plus s'évader de l'eau chaude » in sich aufnimmt. In schnellem Wechsel lösen sich Bilder von lichter Klarheit und dunkler Nacht, Blas- und Orgelmusik, Trockenheit und Feuchtigkeit, Schutz und Beengung, Innen und Außen ab und steigern sich zu einer Hypertrophie des sensorischen Vokabulars bei einer gleichzeitigen Derealisierung oder Virtualisierung durch dessen unvermittelten Transport in das Reich dunkler Metaphern und unzusammenhängender Bilder: « À l'inverse de la métaphore traditionnelle », bemerkt in diesem Zusammenhang Paul Gorceix, « leur fonction n'est plus introduire une figure comparative, mais de créer une réalité différente au-delà du sensible [...] »<sup>99</sup>. Die durch die lyrische Sprache dynamisierten Wahrnehmungsvorgänge erscheinen hier als Wirkungen eines mentalen Vergegenwärtigens, das sich als ein graduelles Ansteigen von perzeptiver Intensität realisiert: Aus « Je me souviens » wird « Et je revois » und schließlich « Et je vois aujourd'hui », um daraufhin direkt in die

<sup>98</sup> Ebda., S. 71.

<sup>99</sup> Paul Gorceix: *Les Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck: prélude à la poésie moderne. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 80 (1980), S. 590–601, S. 600.

Zeitform der Vergangenheit, also in das unmittelbare Vor-Augen-Führen des Erinnernten hinüber zu wechseln (« Je devenais », « J'étais »), das in diesem Vollzug mentaler Vergegenwärtigung als aktuales Wahrnehmungsobjekt gleichsam neu entsteht. In einer Radikalisierung von Mallarmés berühmten Diktum – « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit [...]* »<sup>100</sup> – erscheinen die Berührungen als reine Bewusstseinsqualitäten einer Einwirkung, deren Ursache ausgeblendet wird und die « sich dem naturalistischen Kontrakt geordneter Objektbezüge nicht unterordnet »<sup>101</sup>. So verweisen die akkumulierten sprachlichen Bilder auf ein Gefühl des zu Nahen und zu Engen, durch das die *attouchements* nicht in ihrer Gegenständlichkeit – d. h. als rein sinnesphysiologische *sensations* –, sondern in ihrer Wirkung auf das mentale Bewusstsein figuriert werden. Maeterlincks Poetik erweist sich somit, im Sinne Sibylle Krämers, als Programm einer « Aisthetisierung »: als mediales « Wahrnehmbarmachen eines sinnlich Unzulänglichen ».<sup>102</sup>

Zwei Begriffe, die in Maeterlincks *Serres chaudes* häufig bemüht werden, sind die Verben « *entrevoir* » und « *entrouvrir* ». Beide bezeichnen eine Form der flüchtigen und partiellen, oft nur als Ahnung vorhandenen oder angedeuteten Wahrnehmung, der die Gewissheit ihres Gegenstandes vorbehalten bleibt. In diesem Sinne aktualisieren sich die im Modus der Aisthetisierung hervorgebrachten Evidenz- und Präsenzeffekte im Bewusstseinsmodus der « *entrevision* »<sup>103</sup> und des « *presentiments* » lediglich als wesentlich instabile und transitorische Erfahrungsqualitäten. Im dunklen Dickicht der Seele, das von volatilen Formen, inakzessiblen Allegorien und den « *ombres mentales* »<sup>104</sup> des Vorbewussten dominiert wird, wird das Bewusstsein auf sich selbst zurückgeworfen und muss sich wie ein Blinder, der sich im Wald verirrt hat, erst neu zurecht finden.<sup>105</sup> Schon zu Maeterlincks Lebzeiten bemerkte die Kritik die verwirrende

**100** Brief an Henri Cazalis, 30. Oktober 1864. In: *Correspondance de Mallarmé*. Bd. 1, S. 137.

**101** Niklaus Largier: *Die Kunst des Begehrens*, S. 49.

**102** Sibylle Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 270.

**103** Christian Berg: *Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel*. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 34 (1998), S. 119–135, S. 129.

**104** Maurice Maeterlinck: *Serres chaudes*, S. 35.

**105** Maurice Maeterlinck: *Confession de poète*, S. 61: « Je n'ai donc d'autre étoile ici, qu'une pauvre petite nébuleuse intérieure, infiniment tremblottante [sic] au fond des ténèbres sans fin [...]. Je ne sais où je vais ni ne veux le savoir; et c'est là, peut-être, l'état d'âme des meilleurs d'entre nous. Je crois qu'il vaut mieux ne pas trop se connaître soi-même et je n'envie pas ceux qui se parcourent aisément. J'ai, avant tout, un immense respect pour tout ce qui est inexprimable dans un être, [...] et je plains l'homme qui n'a pas de ténèbres en lui. »

Abfolge heterogener Bilder, die im raschen Wechsel ausgetauscht werden wie die gläsernen Bildplaketten einer *Laterna Magica*.<sup>106</sup> Indem, wie Paul Gorceix konstatiert, die Gedichte der *Serres chaudes* von einer « absence de détermination relationnelle des situations les unes par rapport aux autres »<sup>107</sup> gekennzeichnet sind, in der sich Bedeutung nur als transitorischer Effekt einstellen könne – in dem allerdings gleichzeitig « chaque îlot d'image, comme un flash, prend tout son relief incantatoire et garde son impact psychologique »<sup>108</sup> –, inszeniert sich Maeterlincks Dichtung als eine Ästhetik der Emergenz, eines flüchtigen Erfassens unvermittelt aus dunklen Meer der Seele auftauchender figurativer Muster und suggestiver Strukturen: « Il y a dans notre âme une mer intérieure, une effrayante et « véritable mare tenebrarum » où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable, et ce que nous parvenons à émettre en allume parfois quelque reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres. »<sup>109</sup> Dieses schauderhafte Aufzucken der « [é]mois des eaux spirituelles »<sup>110</sup>, kreierte, obwohl sie sich kaum zu einem festen Bild zusammenfügen können, eine von der Außenwelt abgetrennte « réalité esthétique »<sup>111</sup>, einen Suggestions- oder Resonanzraum des Affektiven, der für eine vergeistigte, gegenstandslose und autotelische Sensibilität steht, in dem die geistigen Sinne zu Werkzeugen einer kontinuierlichen Selbstvergegenwärtigung und Selbststärkung des innerseelischen Bewusstseins werden.

Obwohl sich – abgesehen von Maeterlinck – in der Literatur des Symbolismus kein konsistentes Programm eines dezidierten Rückgriffs auf die theologische Lehre der geistigen Sinne ausmachen lässt, bildet sie dennoch einen ideengeschichtlichen Hintergrund, der sich für die Beschreibung der symbolistischen Tendenzen einer Introversion perzeptiver Erfahrungsqualitäten als aufschlussreich erweist. Von Mallarmés « idéalisme du regard »<sup>112</sup> über Rodenbachs ästhetische Epiphanien bis hin zu Maeterlincks « psychologie mystique de l'invisible »<sup>113</sup> lässt sich dieses symbolische Modell der introvertierten Wahrnehmung als Ausdruck eines Begehrens nach Präsenzerfahrungen und gesteigerter Sichtbarkeit lesen, das sich jedoch nicht ausschließlich im Sinne eines äußeren Realitätsbezugs vollzieht, sondern sich gleichzeitig auch als innerer

---

106 Una Taylor: *Maurice Maeterlinck. A Critical Study*. London: Martin Secker 1914, S. 11 f.

107 Paul Gorceix: *Maurice Maeterlinck*, S. 76.

108 Ebda., S. 77.

109 Maurice Maeterlinck: *Confession de poète*, S. 61.

110 Maurice Maeterlinck: *Serres chaudes*, S. 69.

111 Paul Gorceix: *Maurice Maeterlinck*, S. 78.

112 Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 112.

113 Paul Gorceix: *Les Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck, S. 595.

Bildraum konstituiert. Aisthesis tritt mit der wirklichkeitstranszendierenden Eigendynamik mentaler Zustände in ein synergetisches Verhältnis, wird dadurch gewissermaßen zu einer Art geistiger Wahrnehmung sublimiert und in den Bereich der Innenschau und des Visionären hinein verlagert, um eine neue Form der ästhetischen Erfahrung als Bewusstsein noetischer Gegenwart zu konstituieren.

## Bibliographie

### Quellen

- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975, Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade, 1).
- Bergson, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. In: H. B.: *Œuvres*. Hg. von André Robinet. Paris: Presses Universitaires de France 1959, S. 1–157.
- Carpenter, William Benjamin: *Principles of Mental Physiology, with Their Application to The Training and Discipline of The Mind and The Study of Its Morbid Condition*. London: Henry S. King & Co. 1875.
- Chaignet, Anthelme-Édouard: *Les Principes de la science du beau*. Paris: Auguste Durand 1860.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 57). Bd. 10.
- Lamennais, Félicité (de): *Esquisse d'une philosophie*. Paris: Pagnerre 1840.
- Lévêque, Charles: *La Science du beau, étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*. Paris: Auguste Durand 1861.
- Maeterlinck, Maurice: *Confession de poète*. In: *L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature* 10, 8 (23. Februar 1890), S. 60–62.
- Maeterlinck, Maurice: *Devant Dieu*. Paris: Charpentier 1937.
- Maeterlinck, Maurice: *Serres chaudes – Quinze Chansons – La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard 2004 (Poésies/Gallimard, 81).
- Maeterlinck, Maurice: *Le Trésor des humbles*. Brüssel: Espace Nord 2012 (Essais et autres genres).
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance*. Hg. von Henri Mondor. Bd. 1. Paris: Gallimard 1959 (Blanche).
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Hg. von Bertrand Marchal. 2 Bde. Paris: Gallimard 1998 und 2003 (Édition de la Pléiade, 65.497).
- Novalis: *Fragmente vermischten Inhalts*. In: N.: *Schriften*. Hg. von Richard Samuel. Stuttgart, Berlin u. a.: Kohlhammer 1988. Bd. 5., S. 201–277.
- Origenes: *Contra Celsum/Gegen Celsus*. Übers. von Claudia Barthold. Freiburg: Herder 2011 (Fontes Christiani, 50/1).
- Origenes: *Vier Bücher von den Prinzipien*. Hg. und übers. von Herwig Görgemanns und Heinrich Karpp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985.

- Prudhomme, Sully: *Prose. L'expression dans les beaux-arts*. Paris: Alphonse Lemerre 1883.
- Ribot, Théodule: *Les Maladies de la volonté*. Paris: Germer Baillière et C<sup>ie</sup> 1883.
- Ribot, Théodule: *Les états morbides de l'attention*. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 25, 13 (1888), S. 170–188.
- Souriau, Paul: *La Suggestion de l'art*. Paris: Félix Alcan 1893.
- Voituron, Paul: *Recherches philosophiques sur les principes de la science du beau*. Paris: A. Bohné/Brüssel: A. Lacroix, Van Meenen et C<sup>ie</sup> 1861.

## Sekundärliteratur

- Berg, Christian: Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 34 (1998), S. 119–135.
- Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Communicatio, 15).
- Dillon, John Myles: Aisthêsis Noêtê: A Doctrine of Spiritual Senses in Origen and in Plotinus. In: A. Caquot/M. Hadas-Lebel u. a. (Hg.): *Hellenica et Judaica. Hommage à Valentin Nikiprowetzky*. Löwen/Paris: Éditions Peeters 1986, S. 443–455.
- Engelen, Eva-Maria: Das Gefühl des Lebendigseins als einfache Form phänomenalen Bewusstseins. Ein aristotelischer Theorieansatz. In: Joerg Fingerhut/Sabine Marienberg (Hg.): *Feelings of Being Alive*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 239–256.
- Gorceix, Paul: Les *Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck: prélude à la poésie moderne. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 80, 4 (1980), S. 590–601.
- Gorceix, Paul: *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach. Paris: Lettres modernes 1992.
- Gorceix, Paul: *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme de la différence*. Paris: Eurédit 2000.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press 2004.
- Heller-Roazen, Daniel: *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*. New York: Zone Books 2007.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Kumagai, Kensuke: *La Fête selon Mallarmé. République, catholicisme et simulacre*. Paris: L'Harmattan 2008.
- Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. München: C.H. Beck 2007.
- Marchal, Bertrand: *Lecture de Mallarmé. Poésie – Igitur – Le coup de dès*. Paris: José Corti 1985.
- Marchal, Bertrand: *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*. Paris: José Corti 1988.
- McInroy, Mark J.: Origen of Alexandria. In: Paul L. Gavrilyuk/Sarah Coakley (Hg.): *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 20–35.
- Mitchell, Jan Margaret: Une étude de l'ironie dans *Plaisir sacré* de Mallarmé. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 96 (1996), S. 1144–1165.

- Rahner, Karl: Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène. In: *Revue d'Ascétique et de Mystique* 13 (1932), S. 113–45.
- Rancière, Jacques: *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette 1996.
- Richard, Jean-Pierre: *L'Univers de Mallarmé*. Paris: Seuil 1961.
- Shaw, Mary Lewis: *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press 1993.
- Taylor, Una: *Maurice Maeterlinck. A Critical Study*. London: Martin Secker 1914.
- Teuber, Bernhard: *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*. München: Wilhelm Fink 2003.
- Thieme, Klaus: Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zu einer Geschichte des Lichts. In: Christina Lechtermann/Heiko Wandhoff (Hg.): *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*. Bern: Peter Lang 2008, S. 37–48.
- Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Gunter Narr 1995.



Julia Lichtenthal (Saarbrücken)

## « Un instant à la fois très vague et très aigu ... »

Der Augenblick und seine musikalische Transgression  
in der Lyrik Paul Verlaines

### 1

« De la musique avant toute chose. » Verlaines berühmt gewordener Anfangsvers des 1874 verfassten Programmgedichts *Art poétique* zählt zu den am häufigsten zitierten Versen der französischen Literaturgeschichte. Die wesentliche Prämisse zahlreicher, unter dem wenig präzisen Oberbegriff « Symbolismus »<sup>1</sup> subsumierten Dichter umreißend, wurde er von den Zeitgenossen Verlaines begeistert übernommen und erlangte den Status eines geflügelten Worts. Dies belegt unter anderem Valérys Aussage, das Bestreben, die Dichtungssprache durch den Rückgriff auf die Musik neu zu beleben, vereine sämtliche Strömungen und Dichterfamilien:

---

<sup>1</sup> Zur Problematik des unscharfen Begriffs « Symbolismus » vgl. insbesondere die Studien von Bertrand Marchal (*Lire le symbolisme*. Paris: Dunod 1993) und Florent Albrecht (*Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857–1897)*. Paris: Champion 2012). Die Definition des Symbolismus als « gageure, ou une entreprise désespérée » bezeichnend sieht Marchal einzig in einer Perspektivierung des « Symbolismus » mit Blick auf die unüberschaubare Fülle des nicht als schlüssiges « System » Erfassbaren und die Hinnahme der konzeptuellen Unvereinbarkeit eine fruchtbare Möglichkeit, sich dem « mouvement introuvable » anzunähern (S. XI–XIII). Auch Albrecht beschreibt die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine vom permanenten und raschen Wandel geprägte Zeitspanne, in der sich eine « schwindelerregende » Multiplikation poetischer Schulen und Strömungen ereignet (« La multiplication des écoles poétiques, leur évolution et leur juxtaposition parallèle dans le temps, mais aussi l'extrême hétérogénéité de leur contenance et de leur contenu théorique, laissent au jeune chercheur téméraire *a priori* une impression de vertige [...] », ebd., S. 12). Mit Klaus W. Hempfer lässt sich darüber hinaus feststellen, dass es nicht nur zu einer « bisher unbekannt[e]n Akzeleration der Systemumstrukturierung », sondern auch zur « Herausbildung verschiedener, gleichzeitig gültiger Paradigmen literarischer Vertextung » kommt, die von den Autoren *parallel zueinander* realisiert werden. So manifestiert sich in den Œuvres zahlreicher Autoren eine (rückblickend) zur « eigentliche[n] Epochensignatur » werdende « Kopräsenz des Differenten » (vgl. hierzu Klaus W. Hempfer: Die Kopräsenz des Differenten und Mallarmés frühe Lyrik. In: Rainer Warning/Winfried Wehle [Hg.]: *Fin de siècle*. München: Fink 2002 [Romanistisches Kolloquium, 10], S. 73–88, insbesondere S. 73–75).

Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de « reprendre à la Musique leur bien ». Le secret de ce mouvement n'est pas autre.<sup>2</sup>

Gerade weil es seit Valérys Versuch, die in Heterogenität und Diversität zerfallende Fülle unterschiedlichster literarischer Erscheinungsformen rückblickend zu einer « Epoche » zu bündeln, als selbstverständlich gilt, die Termini « Musik » und « Symbolismus » als untrennbare Einheit wahrzunehmen, erscheint es zentral, bei literaturwissenschaftlichen Studien stets die Vielschichtigkeit und die metaphorische Verwendung des Musikbegriffs insbesondere im metapoetischen Diskurs im Blick zu behalten. Denn nur, wenn der häufig auf die offenkundig « musikalischen » Parameter der Sprache, insbesondere Rhythmus und Klang, reduzierte Musikbegriff als facettenreiches, komplexes und multidimensionales, von den einzelnen Dichtern individuell als Amalgam zahlreicher Konzepte konstruiertes Denkmodell erfasst wird, kann er als Ausgangspunkt für eine Textanalyse fruchtbar gemacht werden, deren Ziel es ist, das postulierte Analogieverhältnis von Musik und Sprache präzise zu erfassen.<sup>3</sup> Ausgehend hiervon gilt es, transparent zu machen, inwiefern die von den Dichtern jeweils in singulärer Weise geleistete Interpretation dieses Verhältnisses und der zunächst vagen Prämisse « ut musica poesis » zum Ausgangspunkt für die Entwicklung einer neuartigen und umfassenden « logique de la parole » wird.<sup>4</sup> Besonders bei Lyrikern, die sich wie Paul Verlaine stets ausführlichen metapoetischen Stellungnahmen verweigert haben,<sup>5</sup> stellt die Erfassung des Musikbegriffs und des jeweiligen, auf seiner Grundlage entwickelten « Ut musica poesis »-Konzepts eine diffizile Aufgabe dar. Dies belegen die zahlreichen Studien zur Lyrik Verlaines, in denen häufig das Programmgedicht *Art poétique* als ein-

<sup>2</sup> Paul Valéry: *Avant-propos à la Connaissance de la Déesse*, in: P.V.: *Œuvres*. Hg. von Jean Hytier, 2 Bde. Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade, 127.148), Bd. 1, S. 1272.

<sup>3</sup> Die Präzisierung des in Analogie zum horazischen *ut pictura poesis* gebildeten, oftmals « un-differenziert angewandten Schlagwort[es « Ut musica poesis »], insbesondere die Untersuchung der « verschiedenen Formen der Analogie zwischen Poesie und Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus », formuliert Margot Kruse (« Ut musica poesis »). Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 27), S. 169–180, hier S. 169) als dringendes Desideratum.

<sup>4</sup> Vgl. Bertrand Marchal: *Lire le symbolisme*, S. 87: « [R]echercher la musique avant tout, ce n'est pas seulement être attentif au rythme et aux sonorités; c'est surtout concevoir, contre le modèle analytique du discours, une autre logique de la parole, une logique organique et synthétique qui tend à jouer des mots comme la musique des notes ou la peinture impressionniste des couleurs. »

<sup>5</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen Florent Albrechts (*Ut musica poesis*, bes. S. 407–442).

zige Explikation des Konzepts der musikalischen Dichtung angeführt wird. Obgleich Verlaines Programmgedicht keine theoretische, philologisch-stringent geführte Argumentation im Sinne eines Traktats oder einer in der Tradition antiker oder klassischer Dichtungslehren stehenden Abhandlung darstellt,<sup>6</sup> bietet es als Ausdruck einer emphatischen Gleichstellung von Musik und Dichtung dennoch erste Anhaltspunkte zur Erfassung wesentlicher poetologischer Konzepte. Vor allem offenbart es eine klare Fokussierung des dichterischen Blicks auf das Flüchtige und Übergängliche,<sup>7</sup> die vor allem in der dritten Gedichtstrophe in einem Triptychon metaphorischer und allegorischer Darstellungen zur Anschauung gebracht wird.

C'est des beaux yeux derrière des voiles, / C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est, par un ciel d'automne attiédi, / Le bleu fouillis des claires étoiles.  
(V. 9–12)<sup>8</sup>

Durch die parallele Syntax als gleichwertig nebeneinander stehende Impressionen gekennzeichnet, verweisen alle drei Bilder trotz ihrer Verschiedenartigkeit auf die Anschauungsform des Schleiers und die aufs Engste mit der Schleiermetaphorik verknüpfte Erfahrung des in ständiger Auflösung begriffenen Flüchtigen.<sup>9</sup> Gerade im Bild der Verschmelzung ursprünglich als einzelne Lichtpunkte wahrnehmbarer, präzise erkennbarer Sterne zum komplexen Gesamteindruck eines « fouillis » (V. 12) offenbart sich der Transgressionsbereich, in dem sich der Übergang des ehemals klar erkennbaren « Précis » zu einem

<sup>6</sup> Die Frage nach dem Stellenwert des Gedichts *Art poétique* wurde in der Forschung kontrovers diskutiert: Karl Alfons Knauth (*Die poetische Bedeutung der Farbe in Verlaines Lyrik*. Bonn: Romanisches Seminar 1966) liest das Gedicht als « direkte Antwort auf Th. Gautiers *L'Art* » und somit als poetologischen Gegenentwurf zum parnassischen Dichtungsideal (S. 191 f.), Alan English (*Verlaine poète de l'indécidable. Étude de versification verlainienne*. Amsterdam: Rodopi 2005) hingegen betont, das Gedicht impliziere zwar durch seinen auf die großen antiken und klassischen Regelpoetiken verweisenden Titel (« le titre grandiloquent et didactique [...] qui fait immédiatement penser au poème normatif de Boileau », S. 219) eine monumentale Bedeutung, jedoch zeige sich bei der Analyse des Gedichts, dass es sich nicht um eine « prise de position théorique définitive » im eigentlichen Sinne, sondern allenfalls um einen « bilan provisoire d'une œuvre en train de s'écrire » handle (Ebda.). Auch Michel Grimaud (*Art poétique de Verlaine, ou de la rhétorique du double-jeu*. In: *Romance Notes* 20 [1979], S. 195–201) zeigt sich skeptisch und erkennt in dem Gedicht eine Persiflage auf ernst gemeinte Regelpoetiken.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Winfried Eckel: *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum 2005, bes. S. 235.

<sup>8</sup> Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Yves-Gérard Le Dantec, überarb. von Jacques Borel, Paris: Gallimard 1962 (1938) (Bibliothèque de la Pléiade, 47), S. 326.

<sup>9</sup> Zur Schleiermetaphorik in literarischen Texten vgl. Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München: Fink 2002.

nur noch vage beschreibbaren « Indécis » vollzieht: « [...] L'Indécis au Précis se joint » (V. 8). In diesem Übergangsbereich, den Verlaine im Gedicht *Art poétique* einerseits als « nuance » (V. 13), andererseits als « chanson grise » (V. 7) bezeichnet und somit untrennbar mit dem wichtigen Schlüsselbegriff « musique » (V. 1 und V. 29) verbindet, erkennt der Dichter ein besonderes poetisches Potenzial.

War die Lyrik der Parnassiens eine das Statische akzentuierende, das Schöne in der formvollendeten Gestaltung erkennende Poesie, die jegliche Unschärfe durch geschmiedete, bisweilen ziseliert wirkende Verse tilgte, kann Verlaines Vorliebe für die Bereiche des Übergangs und des in ständiger Bewegung Begriffenen als ein bedeutender, die ihm nachfolgende Dichtergeneration maßgeblich prägender Paradigmenwechsel aufgefasst werden.<sup>10</sup> In der « Nuance » erkennt der Dichter das Potenzial, ursprünglich Getrenntes miteinander zu einer Einheit zu verschmelzen und somit die Möglichkeit, Gegensätze im Sinne des im Gedicht *Art poétique* verwendeten Partizips « attiédi » (V. 11) als weniger hart und schroff erscheinen zu lassen und sie so zu überbrücken. Der eindeutig bestimmbaren Farbe entgegengesetzt verweist die « Nuance » als Metapher des Übergangs somit auf komplexe, aus der Überlagerung von *son* und *sens* erwachsende Gesamteindrücke, die in ihrer Vielschichtigkeit subtile, weit über die Möglichkeiten der referentiellen Sprache hinausweisende Ausdrucksdifferenzierungen erlauben. Im dynamischen, in ständiger Bewegung und im permanenten Übergang begriffenen nuancierten sprachlichen Ausdruck werden dem Leser jene im Bereich des « Indicible » verortete menschliche « Sensationen »<sup>11</sup> sowie komplexe psychische Dispositionen (« états d'âme ») sinnlich und intuitiv erfahrbar gemacht.<sup>12</sup> Jedoch verweist Verlaines aufs Engste mit der Prämisse, eine am Modell der Musik orientierte, liedhafte Dichtung zu schaffen, verknüpfter Begriff der Nuance nicht nur auf einen Bereich der Transgression, in dem sich eine Synthese, i.e. die Verschmelzung des zuvor Getrennten zu neuen Einheiten, vollzieht, sondern gleichsam auf ein Verfahren, das es

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Winfried Eckel (*Ut musica poesis*, S. 235) und Margot Kruse (« Ut musica poesis », S. 169). Mit Stefan Hartung (*L'art pour l'art und Parnasse*. In: Heinz Thoma [Hg.]: *19. Jahrhundert. Lyrik*. Tübingen: Stauffenburg 2009 [Stauffenberg Interpretation], S. 175–226, hier S. 217) ist festzustellen, dass der Begriff « Paradigmenwechsel » nicht als radikaler Bruch, sondern vielmehr als *Weiterentwicklung* des parnassischen Dichtungsideals zu verstehen ist.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Wolfgang Lange: *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*. München: Fink 2005, S. 161.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu insbesondere die Studien von Margaretha Müller (*Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*. Frankfurt a.M.: Lang 1983, Kap. 3) und Winfried Börsch (*Die Bedeutung der Musik in der Poetik Verlaines und in der deutschen Romantik*. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 213 [1976], S. 9–18).

ermöglicht, Prozesse der Auflösung, der Verflüchtigung und des Zerfalls sichtbar zu machen.<sup>13</sup>

Den Blick vom Erlebnis des singulären, unendlich kurzen Augenblicks abwendend, um vielmehr die rasche, sich gleitend oder aber unvermittelt vollziehende Sukzession einzelner Augenblicke ins Zentrum zu stellen, findet Verlaine zu einer charakteristischen, im Zeichen einer auf die Moderne vorausweisenden dichterischen Diskontinuität stehenden lyrischen Sprache. In seiner Poesie der Diskontinuität und des stetigen Wandels, in der das ‹Nicht mehr› des im Verschwinden Begriffenen und das ‹Noch nicht› des werdenden simultan erfahrbar werden, kommt dem im Gedicht *Art poétique* entwickelten Musikbegriff eine vielschichtige Bedeutung zu. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, anhand der Gedichte *Chanson d'automne*, *Sur l'herbe* und *Kaléidoscope* die unterschiedlichen Formen der in Verlaines Lyrik dargestellten Transgression des Augenblicks zu beleuchten und diese jeweils mit den in den Gedichten wirksam werdenden «ut musica poesis»-Konzepten in Verbindung zu bringen.

## 2

### CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs  
Des violons

De l'automne

Blessent mon cœur

D'une langueur

Monotone.

Tout suffocant

Et blême, quand

Sonne l'heure,

Je me souviens

Des jours anciens

Et je pleure;

Et je m'en vais

Au vent mauvais

Qui m'emporte

Deçà, delà,

Pareil à la

Feuille morte.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Vgl. Wolfgang Lange: *Die Nuance*, bes. S. 161 ff.

<sup>14</sup> Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, S. 72 f.

Oftmals als paradigmatisches Beispiel für den « style verlainien » angeführt,<sup>15</sup> lässt das Gedicht *Chanson d'automne* ein Verfahren erkennen, bei dem durch die kunstvolle sprachliche Gestaltung, insbesondere durch die untrennbare Verbindung von semantischer und versmusikalischer Ebene,<sup>16</sup> « Nuancen », Zwischenbereiche des Umschwungs und das Schweben zwischen verschiedenen Gefühlszuständen, als ein jenseits der Referentialität verortetes *Indicible* zur Anschauung gebracht und im sprachlichen Kunstwerk auf Dauer gestellt werden. Ausgangspunkt ist die gedämpfte Empfindung der « langueur monotone » (V. 5), die auf klanglicher Ebene vor allem durch die Häufung dunkler, jedoch nuancenreicher Vokale und Nasallaute illustriert wird. Arretiert im Zustand der Melancholie, verbindet sich das stumme, als Ausdruck eines im Innersten aufwallenden Gefühls vom lyrischen Ich nur *imaginierte* Klagelied der Seele mit der sanft wiegenden Naturmusik lang gedehnter Seufzer des ständig wehenden Herbstwindes. Naturbild und Seele, « chant du monde » und « chant de l'âme »,<sup>17</sup> verschmelzen so zu einer untrennbaren Einheit. Auf sprachlicher Ebene wird dieser Vorgang insbesondere durch das schwerelosgleitende Metrum des « vers impair »,<sup>18</sup> den durch Enjambements die Versgliederung klanglich überspielenden Rhythmus und die weichen, die Wortgrenzen verschleiern den Anlaute sinnlich erfahrbar gemacht.

Wird in der ersten Strophe durch das gleitende Metrum und die zu einem einzigen Satz verschmelzenden kurzen Einzelverse der Eindruck eines in Zeitlosigkeit aufgehenden, tranceartigen Schwelgens in der gedämpften Empfindung evoziert, tritt in der zweiten Strophe ein augenblicklicher, auf sprachlicher Ebene durch eine abrupte Änderung des Klangcharakters verdeutlichter Wandel ein: Harte und stimmlose, den melodischen Fluss fragmentierende Plosive und Frikative und ein das fließende Metrum destruierender, eingeschobener Temporalsatz (« quand sonne l'heure », V. 8/9) rufen den Eindruck innerer Unruhe hervor, der an die Stelle des Gefühls eines von jeglicher zeitlichen Bindung befreiten Dahingleitens tritt. Noch ehe der Leser auf semantischer Ebene

<sup>15</sup> Vgl. u. a. Margaretha Müller: *Musik und Sprache*, S. 91 und Winfried Eckel: *Ut musica poesis*, S. 235.

<sup>16</sup> Vgl. Alain Baudot: *Poésie et Musique chez Verlaine*. In: *Études Françaises* 4 (1968), S. 31–54, hier S. 53: « [...] les rythmes, les sonorités et les images se répondent. »

<sup>17</sup> Ebda.

<sup>18</sup> Zwar handelt es sich streng genommen um eine Form der metrischen Alternanz, da zwischen viersilbigen und dreisilbigen Versen (auf zwei Viersilber folgt jeweils ein Dreisilber) gewechselt wird, jedoch verschmelzen die Verse aufgrund ihrer Kürze miteinander zu größeren, jeweils elf Silben umfassenden Einheiten, sodass insgesamt die akustische Wirkung eines « vers impair » hervorgerufen wird.

erfährt, dass das Störgeräusch des als « sensation aiguë »<sup>19</sup> in die homogene Klangkulisse eintretenden Glockenschlags den sich augenblicklich vollziehenden Stimmungswandel auslöst, empfindet er die Transgression unbewusst durch die musikalische Vergestaltung. Auf sprachlicher Ebene lediglich durch die kurze, rhythmische und klangfarbliche Nuance der Versmusik und ein Ausbrechen aus dem in der ersten Strophe etablierten Eindruck der inneren Arretierung gekennzeichnet, wird der Augenblick in *Chanson d'automne* als ein sich der sprachlichen Beschreibung entziehendes, nur musikalisch erfahrbar zu machendes Ereignis infinitesimaler Kürze zur Anschauung gebracht. Gleiches gilt für den Transgressionsbereich, der sich an den Augenblick des Erwachens anschließt: Verdeutlicht durch die klare Strukturierung der drei Schlussverse der zweiten Strophe (V. 10–12), insbesondere durch die überdeutliche, durch die parataktische Verknüpfung der beiden Hauptsätze beinahe fragmentiert wirkende Syntax und die aus ihr resultierende Zerlegung der miniaturartigen Verse in mensurable Zeiteinheiten, tritt hier ein durch das Symbol der Glocke impliziertes Zeitbewusstsein zutage. Dem Wahrnehmungsmodus der Trance wird so eine Klarheit entgegengesetzt, die eine antikontemplative Haltung sowie eine rationale und rein kognitive Aktivität impliziert. Jedoch ist auch dieser Transgressionsbereich, der aufgrund seiner Kürze ebenso als « Augenblick » zu interpretieren ist, nur von ephemeren Charakter: Kurz aufflammend entgleitet die Erinnerung an die « jours anciens » (V. 11) sogleich wieder. Auf versmusikalischer Ebene wird dies durch das in der dritten Gedichtstrophe realisierte Zurückgleiten ins ruhig-fließende Versmaß des Beginns verdeutlicht. So offenbart sich auch der Geisteszustand des rationalen und bewussten Wahrnehmens, in dem eine Reorganisation des Erlebten auf einer zeitlichen Achse möglich ist, als eine sich sogleich verflüchtigende Chimäre. Der fließende Übergang von einem kurzen Moment luzider Klarheit in einen Zustand passiver Teilnahmslosigkeit, der die in der ersten Strophe suggerierte Vision der harmonischen Vereinigung von Mensch und Natur in ein ernüchtertes und willenloses Treibenlassen (« Pareil à la / Feuille morte ») umkehrt, wird auf der Versebene durch die syntaktisch nur lockere Trennung der beiden Strophen (Semi-kolon) sowie den sie verbindenden Parallelismus<sup>20</sup> zum Ausdruck gebracht.

---

**19** Zur Begriffsopposition « sensation aiguë » versus « sensation vague » vgl. Paule Soulié: Les clés de la perception poétique verlainienne d'après un commentaire de *Kaléidoscope*. In: *Information littéraire* 24 (1972), S. 118–122, S. 119.

**20** « Et je pleure; / Et je m'en vais [...] », V. 12/13.

## 3

In Bezug auf das Gedicht *Chanson d'automne* konnte ein Verfahren skizziert werden, bei dem die Versmusik und die sprachliche Nuance als Indikatoren für den sich vollziehenden Umschwung fungieren. Dabei wurde deutlich, dass die augenblickliche Transgression weder auf rein semantischer, noch auf rein klanglicher Ebene dargestellt wird, sondern vielmehr durch das von Valéry als «*équilibre admirable et fort délicat entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage*»<sup>21</sup> bezeichnete komplexe Zusammenspiel aller Gestaltungsparameter als flüchtige «*sensation [...] si vague qu'elle n'en est plus sensation, mais caresse indéfinie*»<sup>22</sup> aufscheint.

Ogleich die im Gedicht dargestellten Übergänge zwischen den teilweise nur kurz aufflammenden und sich sogleich wieder entziehenden Empfindungen eine Diskontinuität implizieren, tritt diese nur sehr schemenhaft zutage, da der Blick konsequent auf dem Gefühlszustand des lyrischen Ichs verharret und die in den einzelnen Strophen präsentierten Seelenbilder als Nuancen des beständig zwischen verschiedenen Gefühlen oszillierenden «*état d'âme*» interpretiert werden können. Zum anderen ist evident, dass die Versmusik mit ihrem, bis auf den kurzzeitigen Ausbruch in der zweiten Strophe, gleitenden und sanft wiegenden Rhythmus einen wichtigen Beitrag zur Erzeugung des Eindrucks liedhafter Kohärenz leistet, da sie die unterschwelligsten Diskontinuitäten durch gleitende Übergänge überspielt. Diese Beobachtung ist zentral für die Betrachtung des zu den bemerkenswertesten Gedichten Verlaines zählenden «*Poème-conversation*»<sup>23</sup> *Sur l'herbe*.

## SUR L'HERBE

L'abbé divague. – Et toi, marquis,  
 Tu mets de travers ta perruque.  
 – Ce vieux vin de Chypre est exquis  
 Moins, Camargo, que votre nuque.

Ma flamme ... – Do, mi, sol, la, si.  
 L'abbé, ta noirceur se dévoile !

21 Paul Valéry: *Pièces sur l'Art*, in: P. V.: *Œuvres*, Bd. 2, S. 1257.

22 Paul Verlaine: *Œuvres en prose complètes*. Hg. von Jacques Borel. Paris: Gallimard 1972 (Bibliothèque de la Pléiade, 239), S. 462.

23 Zum Terminus des «*poème-conversation*», den Apollinaire erstmalig zur Bezeichnung jenes Verfahrens prägte, das er zur Perfektion führte, vgl. insbesondere Hartmut Kircher: Guillaume Apollinaire – ein Avantgardist nicht ohne Tradition. In: H. K./Maria Kłańska u. a. (Hg.): *Avantgarden in Ost und West: Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau 2002, S. 111–129, S. 119.

- Que je meure, Mesdames, si  
Je ne vous décroche une étoile !
- Je voudrais être petit chien !
- Embrassons nos bergères l'une  
Après l'autre. – Messieurs, eh bien ?
- Do, mi, sol. – Hé! bonsoir, la Lune !<sup>24</sup>

Bereits die äußere Form, eine auf den Dramendiskurs verweisende Dialogform, stimmt den Leser auf ein Gedicht ein, in dem eine durch die Beteiligung mehrerer Sprecher hervorgerufene Dynamik wirksam wird. Diese scheint insbesondere durch die Kürze der sich teilweise nur über einen Halbvers erstreckenden, niemals jedoch mehr als zwei Verse umfassenden Redebeiträge sowie die dadurch bedingte rasche Sukzession der Sprecherwechsel auf ein Maximum gesteigert zu sein. Jedoch ist mit Karlheinz Stierle festzustellen, dass das diskursive Substrat des Dramendiskurses hier « nicht einfach verwendet, sondern bis an den extremen Rand seiner Möglichkeiten getrieben oder überdehnt wird. »<sup>25</sup> Diese « Überdehnung » des diskursiven Schemas resultiert vor allem aus der Auslassung wichtiger Informationen, die dem Leser die Einordnung und die schlüssige Interpretation der Gesprächsszene erlauben würden: So bleiben die exakte Zahl, die Identität der beteiligten Sprecher sowie der genaue Gesprächskontext verschwiegen. Lediglich zwei Sprecher werden durch die Anredeformen « abbé » und « marquis » einem sozialen Stand zugeordnet, jedoch wird diese Zuordnung auf der Diskursebene durch die Verwendung der lapidar wirkenden pronominalen Anrede in der zweiten Person Singular (« toi »; « tu »; « ta », V. 1f.) in Kombination mit dem Titel ironisch gebrochen. In die Reihe der namenlosen, lediglich durch ihre Standesbezeichnung charakterisierten Personen gliedert sich die reale, im 18. Jahrhundert zu einer Legende verklärte Tänzerin « Camargo » (V. 4) ein, die, damals für die schönste und erotischste Frau gehalten,<sup>26</sup> im Gedicht *Sur l'herbe* zum Sinnbild für die sexuelle Anziehungskraft und die spielerische « Erotik des graziösen Leichtsinns »<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, S. 108.

<sup>25</sup> Karlheinz Stierle: Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 27), S. 131–149, S. 132.

<sup>26</sup> Vgl. Jean-Philippe van Aelbrouck: *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600–1830*. Liège: Mardaga 1994, S. 83–86.

<sup>27</sup> Wilhelm Richard Berger: « Nachwort ». In: Paul Verlaine: *Gedichte. Fêtes galantes. La Bonne Chanson. Romances sans paroles*. Frz.–Dt. Hg. von W. R. B. Stuttgart: Reclam 2006, S. 161–209, S. 170.

wird. Die durch die unklare Personenkonstellation des Dialogs und die fehlende Kontextualisierung bereits provozierte Rätselhaftigkeit wird nun durch die Einbettung des Dialogs in die gebundene Gedichtform noch weiter verstärkt: Teilweise mitten im Vers beginnend, durch Spiegelstriche gekennzeichnet und somit nur durch das Medium der Schrift visualisiert, verschwimmen die Redeeinsätze im Fluss der Versmelodie miteinander zu einem undurchdringlichen ›Indécis›. Dieses Stimmengewirr, zunächst als akustisches Phänomen der montageartigen Verkettung ehemals separater Gesprächsfetzen konstruiert, offenbart sich nun auch auf semantischer und sprachlicher Ebene als eine spielerisch anmutende « confusion joyeuse ». Diese wird im ersten Vers, der als einziger *nicht* als wörtliche Rede gekennzeichnet ist, programmatisch durch das Verb « divaguer » auf den Punkt gebracht, das einerseits auf die durch den Ausruf « L'abbé, ta noirceur se dévoile! » (V. 6) angedeutete Frivolität und das moralische « Umherirren » eines sich in sexuell-erotische Abenteuer ergebenden Abbés, andererseits auf die Sprechweise des wirren und ungeordneten, sich jeglicher Logik entziehenden Delirierens verweist.<sup>28</sup> Insgesamt kann das Gesprochene als ein die höfische Galanterie imitierender Austausch von Floskeln und klischeehaften Versatzstücken des amourösen Diskurses charakterisiert werden. Jedoch erfährt der theatralische, pseudo-romantische Diskurs gespielter Galanterie insbesondere im naiven und klischeehaften, durch die Ausweitung auf mehrere Adressatinnen als « unechtes » Liebessäuseln enthüllten Ausruf « Que je meure, Mesdames, si / Je ne vous décroche une étoile! » (V. 7/8, Hervorh. von Vf.) eine ironische Brechung. Diese wird durch die Äußerung des Wunsches, ein kleines Schoßhündchen zu sein (« Je voudrais être petit chien! », V. 9), noch einmal gesteigert.

Trotz der grundsätzlichen thematischen Kontinuität des pseudo-erotischen Diskurses erweckt der Dialog den paradoxen Eindruck, sich trotz seiner Dynamik nicht zu entwickeln und über austauschbare, floskelhafte Wendungen

---

<sup>28</sup> Interessant erscheint die Beobachtung, dass die im Gedicht *Sur l'herbe* getroffene Wortwahl deutliche Parallelen zu einer Passage aus den *Confessions* (Paul Verlaine: *Confessions*. In: P. V.: *Œuvres en prose complètes*, S. 441–549, S. 462) aufweist, in der der Autor in autobiografischer Perspektive von einer schweren Erkrankung und seiner durch das Fieber bedingten veränderten Wahrnehmungs- und Sprechweise berichtet. In einer ungewohnten « volubilité inaccoutumée » beginnt das kranke Kind im Delirium (« dans mes divagations ») eine durch inhaltliche Inkohärenz gekennzeichnete Rede (« mes discours qui commençaient à devenir incohérents »), die jedoch – und das ist das eigentlich Bemerkenswerte – metrisch gebunden ist (« avec le système métrique »). Das Delirium, das eine traumartige Verkettung der entlegensten Kontexte ermöglicht, wird so nicht nur zu einer besonderen Wahrnehmungsweise, sondern gleichsam zu einem kühnen und neuartigen Entwurf des lyrischen Sprechens, dem eine gänzlich neue Ästhetik entspringt, erklärt.

nicht hinauszukommen. Als disparate, nicht logisch an das zuvor Gesagte anknüpfende Fragmente verdichten sich die ohne Mitteilungsentention geäußerten Gesprächsfetzen zu einem wirren Sprechen ohne jegliche Kommunikation, das, kaum erklingen, im nächsten Augenblick schon wieder im Nichts zu verhallen scheint. Die floskelhafte Inkohärenz des Diskurses wird durch die auf der Ebene der Sprachregister beobachtbare Diskontinuität unterstrichen: Zwischen dem betont höflichen Duktus der Galanterie und bäuerlich-plumpen Ausbrüchen pendelnd, die aufgrund der bereits erwähnten skurrilen Kombination des Vertrautheit implizierenden Duzens mit der höflich-distanzierten Ansprache mit der Standesbezeichnung (« marquis », « abbé ») den Effekt des Komischen hervorrufen, scheint der Diskurs nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich in Fragmente zu zerfallen. Diese Zerrissenheit erfährt in der Apostrophe des Schlussverses, die klanglich wie optisch durch die Interpunktionszeichen in drei Einzelsegmente zerfällt, eine maximale Potenzierung: « Hé! Bonsoir, la Lune! » (V. 12)

In *Sur l'Herbe* droht der Gedichtdiskurs in Diskontinuitäten, Dissonanzen und semantische Mischklänge zu zerfallen, die sich als Spannungsverhältnis zwischen der « clarté » des hellen Mondlichts und der Dunkelheit der wirren Konversation, zwischen der gespielten Galanterie und den als « noirceur » (V. 6) bezeichneten moralischen Abgründen, erfassen lassen. Diese das gesamte Gedicht durchziehende Spannung zwischen « Helligkeit » und « Dunkelheit » – im Wörtlichen wie im übertragenen Sinne – findet eine interessante Entsprechung in den zu Beginn der zweiten und am Ende der dritten Strophe zusammenhanglos in den Diskurs eingeflochtenen Solmisationssilbenfolgen. Liest man diese in horizontaler Richtung, i.e. als sukzessiv erklingende Melodietöne, ergibt sich im ersten Fall (« Do, mi, sol, la, si ») eine auf dem Leitton der durch die ersten drei Töne implizierten Tonart endende, Spannung generierende Floskel, die nach Auflösung verlangt, diese jedoch nicht erfährt.<sup>29</sup> Gleiches gilt, wenn die Notennamen nicht als Tonfolge, sondern als Konstituenten eines Zusammenklangs gelesen werden: Es ergibt sich ein funktionsharmonisch nicht erklärbares, konfuses und nach Auflösung strebendes Klanggebilde, das zwar auf dem Durdreiklang basiert, der etwas später in V. 12 zitiert wird, durch die akkordfremden Töne « la » und « si » jedoch zu einem dissonanten Klang deformiert wird. Ganz anders verhält es sich mit der zweiten Tonsilbenfolge, die den im Sinne der Tonartensymbolik als Chiffre für « ungetrübte Klarheit » zu deutenden C-Dur-Dreiklang (« Do, mi, sol »)<sup>30</sup> bezeichnet. Er steht der « confu-

<sup>29</sup> Vgl. hierzu auch Alain Baudot: *Poésie et musique chez Verlaine*, S. 34.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu u. a. Gustav Schilling: *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst*. Mainz: Schott 1838, S. 441.

sion» des innerhalb des Tonsystems unerklärbaren und somit «unlogischen» Missklangs als ein Moment maximaler Helligkeit gegenüber und kündigt somit – musikalisch – den im Folgenden auf semantischer Ebene thematisierten Aufgang des die Szenerie in gleißendes Licht tauchenden Mondes an.

Droht der Gedichtdiskurs an seiner Fragmentierung in einzelne unzusammenhängende und collagenartig verknüpfte Gesprächsfetzen zu zerbrechen, leistet die Versmusik nun einen wichtigen Beitrag zur Stiftung einer den Zerfall überbrückenden Kontinuität: Vor allem das absolut regelmäßige lautliche Schema des Kreuzreims wirkt der Instabilität der in separate Augenblicke des Sprechens zerfallenden «Confusion» entgegen und verbindet die einzelnen Gesprächsfetzen zu einem kohärenten, klanglich ausbalancierten Versmuster, das vor allem aufgrund der teilweise homophonen Endreime eine statische Ruhe ausstrahlt. Der inneren Zerrissenheit des Diskurses und den semantischen Mischklängen wird somit eine musikalische, die schroffen Gegensätze auf semantischer und sprachlicher Ebene durch die klangfarbliche und rhythmisch-metrische Wohlgestaltung abmildernde «clarté» gegenübergestellt, sodass der fragmentierte Diskurs in eine zumindest oberflächlich homogene Einheit überführt wird. Somit kommt der Versmusik in *Sur l'herbe* noch sehr viel stärker als in *Chanson d'automne* die Funktion zu, die Diskontinuität des Gedichts als Kontinuität und strukturellen Zusammenhalt garantierender Faktor zu überspielen. Ähnlich wie das stabile melodisch-harmonische Gerüst des Liedes, das zunächst nicht in direkter Wechselwirkung mit der Textebene steht, überbrückt sie auf diese Weise den sich auf textlicher Ebene vollziehenden, dynamischen Wandel.

## 4

Im Gedicht *Sur l'herbe* deutet sich ein auf die Moderne verweisender, Anklänge an die Technik der Kollage aufweisender Pasticcio-Stil an. Verschiedene, per se unverbundene, in keinerlei logischem Zusammenhang stehende und in ephemeren Augenblicken nur kurz aufscheinende Kontexte werden erfasst und durch die Musik zu umfassenderen Zusammenhängen koordiniert. Zunächst erzwungen und «unnatürlich» eignen sich besonders die auf diese Weise entstehenden unerwarteten Kombinationen dazu, nuancierte Bedeutungen als Suggestionen aufscheinen zu lassen. Eingebettet in den natürlichen, dem Ohr schmeichelnden melodischen Versfluss, werden die Verbindungen zwischen den einzelnen Bildern und Augenblicken gestärkt, sodass sich komplexe, mittels der Musik homogenisierte und harmonisierte Gesamteindrücke entfalten, deren ästhetische Wirkung weit über die der sie konstituierenden Einzelkom-

ponenten hinausweist. Gerade Stéphane Mallarmé erkannte in diesem Verfahren eine besondere Qualität der Dichtung Verlaines. Als Reaktion auf die Neuauflage der Gedichtsammlung *Jadis et Naguère* schrieb er seinem Dichterfreund im Dezember 1884 folgende Zeilen:

Lu, relu et su: le livre est refermé dans mon esprit, inoubliable. [...] Qui se serait imaginé [...] qu'il y avait cela encore dans le vers français! Je vois: au lieu de faire dans sa plénitude vibrer la corde de toute la force du doigt, vous la caressez avec l'ongle [...] avec une allègre furie; et semblant à peine toucher, vous l'effleurez à mort! Mais c'est l'air ingénu dont vous vous parez, pour accomplir ce délicieux sacrilège; et, devant le mariage savant de vos dissonances, dire: ce n'est que cela, après tout! [...] Votre justice d'ouïe, la mentale et l'autre, me confond.<sup>31</sup>

Das Verfahren, « Dissonanzen », zuvor Getrenntes, möglicherweise Inkohärentes, durch dichterischen Feinsinn und eine bewusste, ästhetisch motivierte Entscheidung miteinander zu verbinden, beschreibt Verlaine in seinem Programmgedicht *Art poétique* durch eine mit Mallarmés Formulierung des « mariage savant » unverkennbar verwandte Metapher: « Oh! La nuance seule *fiancée* / Le rêve au rêve et la flûte au cor. » (V. 15/16.)

Die sich bereits im Frühwerk ankündigende Poetik der Diskontinuität, in der die disparaten Elemente nur durch ein « mariage savant de [...] dissonances », durch den Kunstgriff der versmusikalischen Verbindung der Nuance zu sinnvollen Einheiten verschmolzen werden, erreicht in Verlaines späteren Zyklen ihren Höhepunkt. Das Gedicht *Kaléidoscope* kann als paradigmatisches Beispiel für seine Dichtung der Diskontinuität gelten, in der der augenblickliche Wandel, realisiert durch einen offenkundigen Bildzerfall, zum eigentlichen Thema des Gedichts wird.

#### KALÉIDOSCOPE

Dans une rue, au cœur d'une ville de rêve,  
Ce sera comme quand on a déjà vécu:  
Un instant à la fois très vague et très aigu...  
Ô ce soleil parmi la brume qui se lève !

Ô ce cri sur la mer, cette voix dans les bois !  
Ce sera comme quand on ignore des causes,  
Un lent réveil après bien des métempsychoses:  
Les choses seront plus les mêmes qu'autrefois

<sup>31</sup> Stéphane Mallarmé: *Correspondance complète 1862–1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872–1898*. Hg. von Bertrand Marchal. Vorwort von Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard 1995 (Folio classique, 2678), S. 573.

Dans cette rue, au cœur de la ville magique  
 Où des orgues moudront des gigues dans les soirs,  
 Où les cafés auront des chats sur les dressoirs,  
 Et que traverseront des bandes de musique.

Ce sera si fatal qu'on en croira mourir;  
 Des larmes ruisselant douces le long des joues,  
 Des rires sanglotés dans le fracas des roues,  
 Des invocations à la mort de venir,

Des mots anciens comme un bouquet de fleurs fanées !  
 Les bruits aigres des bals publics arriveront,  
 Et des veuves avec du cuivre après leur front,  
 Paysannes, fendront la foule des traînées

Qui flânent là, causant avec d'affreux moutards  
 Et des vieux sans sourcils que la dartre enfarine,  
 Cependant qu'à deux pas, dans des senteurs d'urine,  
 Quelque fête publique enverra des pétards.

Ce sera comme quand on rêve et qu'on s'éveille!  
 Et que l'on se rendort et que l'on rêve encor  
 De la même féerie et du même décor,  
 L'été, dans l'herbe, au bruit moiré d'un vol d'abeille.<sup>32</sup>

Dieser « kaleidoskopartige » Bildzerfall wirkt bisweilen irritierend und befremdlich, was unter anderem das Urteil Stefan Zweigs belegt, der Verlaines « späte » Verse als Zeugnis des « irren und heftigen Weg[s] [des] Lebens » eines durch Alkoholkonsum und erotische Abenteuer « erdrückt[en] und zerrissen[en] » Menschen las.<sup>33</sup> Der von Zweig konstatierte Eindruck des « Irren » und Rauschhaften wird in *Kaléidoscope* durch eine Bildsequenz disparater, sich ohne logische Verbindung aneinanderreihender Elemente erzeugt, die oberflächlich an einen Stadtdiskurs anzuknüpfen scheinen. Der Blick, mit dem diese in Einzelfragmente zerfallende, antirealistische « ville de rêves » wahrgenommen wird, offenbart sich jedoch als kühner Gegenentwurf zum Blick des in der Paris-Literatur entwickelten Archetypus des « Flaneurs », der die Stadt

<sup>32</sup> In: Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, S. 321.

<sup>33</sup> Stefan Zweig: *Paul Verlaine*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler 1904, S. 15 f. Im Wortlaut heißt es dort: « Allen Gefahren warf er sich willig in den Arm: den Frauen, der Religiosität, dem Trunk und der Literatur. All dies hat ihn erdrückt und zerrissen [...]. Da er nie zu jäten wusste, hat sein Leben sonderbare Blüten getrieben, ist ein wunderbarer Garten verführerisch schöner, pervers-bunter Blumen geworden, in dem er sich selbst nicht zurechtgefunden hat [...]. Aber meilenweit von Akademien und Journalen, hat er [...] in Zeilen seiner Verse den irren und heftigen Weg seines Lebens beschrieben. Jedenfalls hat das Leben tiefer in sein Fleisch eingeschnitten als in das aller Dichter unserer Jahre [...] »

als Zeichenhaftes, semiotisch Aufgeladenes rezipiert, die Details mittels seiner Reflexion ordnet, sie in schlüssige Zusammenhänge und somit das undurchdringlich Wirre der Stadt in « Lesbarkeit » überführt.<sup>34</sup> Im Gedicht *Kaléidoscope* hingegen wird ein *traumartiges*, im Übergangsbereich zwischen Schlaf und Wachheit situiertes, halbbewusstes Erleben zur Anschauung gebracht, in dem die flüchtigen, beständig zwischen scharfer und unscharfer Wahrnehmung oszillierenden Bilder in einem kurzen Augenblick als scharf umrissene Erscheinungen wie lichte Sonnenstrahlen zwischen Nebelschwaden aufleuchten (« Ô ce soleil parmi la brume qui se lève », V. 4), um sich im nächsten Moment sogleich wieder zu entziehen. Diese Erfahrung des traumartigen, vom sofortigen Bildentzug gefolgtten Erscheinens, wird als magischer Moment (« la ville magique », V. 9, Hervorh. von Vf.) begriffen, in dem sich Präsenz und Absenz für einen infinitesimal kurzen Augenblick zu treffen scheinen. Allerdings entzog sich die intendierte « magische » Wirkung des Gedichts *Kaléidoscope* offenbar der Wahrnehmung gewisser Zeitgenossen, die verständnislos und ratlos auf Verlaines Dichtung der « confusion », des Willkürlichen und der Unvernunft blickten. Dies wird deutlich am vernichtenden Urteil des Kritikers Jules Lemaître, der Verlaine vorwarf, sein Gedicht sei eine einzig aus « simples notations d'impressions » bestehende Kollage und stelle nichts weiter dar als ein « phénomène mental très bizarre et très pénible », das in Momenten schwindender Geisteskraft spürbar werde: « C'est à ces moments-là qu'on se sent devenir fou. »<sup>35</sup> Verlaine hingegen dementierte diese Einschätzung, indem er in einem 1890 verfassten Artikel klarstellte, der in seinen späteren Werken zutage tretende « Goût » der « impression du moment suivie à la lettre » und der deutlich wahrnehmbare Zerfall in einzelne « idées, parfois contradictoires, de rêve et de précision » entsprängen *keineswegs* der plötzlich und willkürlich aufgetretenen Laune eines irre gewordenen, künstlerisch und menschlich nicht mehr zurechnungsfähigen Menschen, sondern sie seien vielmehr als neue Facette der Poetik der Nuance zu interpretieren. Er bemerkte: « Tout vraiment est, doit être nuance. »<sup>36</sup>

Dass der im Gedicht *Kaléidoscope* als « instant à la fois très vague et très aigu ... » beschriebene ephemere Augenblick, in dem das unscharfe Bild kurz

<sup>34</sup> Zum Archetypus des Flaneurs und zur Lesbarkeit der Stadt vgl. Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München/Wien: Hanser 1993.

<sup>35</sup> Jules Lemaître: M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents. In: *Revue blanche* (07.01. 1888), zitiert nach: Paul Verlaine: *Jadis et naguère*. Hg. von Olivier Bivort. Paris: Le livre de poche 2009, S. 317–322, S. 319 f.

<sup>36</sup> Paul Verlaine: *Critique des Poèmes Saturniens*. In: *Revue d'aujourd'hui* 3 (1890), zitiert nach: P. V.: *Œuvres poétiques complètes*, S. 719–723, S. 720, Hervorh. von Vf.

aufklart, für einen Sekundenbruchteil als deutlich konturierte Chimäre erscheint und sich sogleich wieder auflöst, dem im Programmgedicht *Art poétique* entfalteten Konzept des dynamischen Transgressionsbereichs der «Nuance» entspricht, erscheint in Anbetracht des dargestellten dynamischen Oszillierens zwischen Absenz und Präsenz plausibel. Während sich das Ineinanderfließen verschiedener Stimmungsbilder und der Prozess der Verflüchtigung in anderen Gedichten (wie z. B. *Chanson d'automne*) gleitend-stufenlos vollzieht, verblassen in *Kaléidoscope* die inkohärenten Bilder jedoch nicht *sanft*, sondern sie werden *abrupt* durch das jeweils folgende Bild verdrängt.<sup>37</sup> Diese rasche Bildsukzession, leiernde Drehorgeln, auf den Tresen der Cafés dösende Katzen, chimärenhaft vorbeiziehende Musikkapellen, von Tränen überströmte Wangen einer nicht genannten Person, «veuves [...], paysannes», die sich im nächsten Moment den Weg durch die versammelte Menge der Prostituierten bahnen werden, Uringерüche, ein nicht näher bestimmtes Fest und eine Überfülle weiterer, isoliert stehender, sich jedoch wie ein Mosaikbild zusammenfügender Details, stellt ein bewusst inszeniertes Spiel mit der Überforderung der Auffassungs- und Imaginationsfähigkeit des Rezipienten dar. Dieser empfindet im Strudel des beständigen Bildzerfalls einen Orientierungsverlust, der durch zahlreiche semantische Leerstellen und den die traumtypische Aufhebung der zeitlichen Chronologie und die irrealen Potenzialität des Dargestellten implizierenden Gebrauch des Futurs zum Ausdruck kommt.<sup>38</sup>

Der kühne, im Gedicht *Kaléidoscope* realisierte, weit über die sich in früheren Werken manifestierende Poetik der Diskontinuität hinausweisende Bildzerfall verlangt nun nach einem ästhetischen Modell, das einen koordinierten, sich in einem klaren Rahmen vollziehenden Zerfall ermöglicht, sodass die Flüchtigkeit des Augenblicks nicht als Bedrohung, sondern als sublimierte ästhetische Erfahrung zur Anschauung gebracht wird. Diesen Rahmen, in Übertragung auf den optischen Bereich als «Kaleidoskop» bezeichnet, stiftet Verlaine in seinem Gedicht erneut durch die versmusikalische Gestaltung, die eine dem semantischen Bildzerfall übergeordnete Kohärenz stiftet und so die prekär gewordene Identität des Gedichts rettet.<sup>39</sup>

Kontinuitätsstiftend wirken im Gedicht *Kaléidoscope* vor allem das von extremer Regelmäßigkeit geprägte Metrum des meist symmetrisch in zwei Hémis-

37 Vgl. Paule Soulié: *Les clés de la perception*, S. 119.

38 Vgl. Ebda., S. 121.

39 Vgl. hierzu auch Jean-Luc Steinmetz (*Continuité et discontinuité dans la poésie de Verlaine*). In: Jean-Michel Gouvard/Steve Murphy (Hg.): *Verlaine à la loupe*. Paris: Champion 2000, S. 49–66), der in seinem Aufsatz ebenfalls die Einbettung des in thematische Diskontinuität zerfallenden Diskurses in die kontinuierlichstiftende Struktur des «courant d'une syntaxe et d'une prosodie» betont (S. 49).

tiches und lediglich zweimal in eine ternäre Struktur geteilten Alexandriners, sowie das regelmäßige, in allen Strophen gleichbleibende Schema umarmender Reime. Lediglich der klangfarbliche Variationsreichtum der Endreime, in denen das klangliche Spektrum fast vollständig in all seinen Nuancen abgeschritten wird, lässt den Farben- und Formenreichtum der sich im kaleidoskopartigen Wandel zu immer neuen Bildern zusammensetzenden Fragmente erahnen. Der variantenreichen Gestaltung der Endreime stehen die sich häufig wiederholenden, zusammenhangstiftenden Versanfänge sowie die bisweilen parallele, den Eindruck von Stabilität hervorrufende Syntax entgegen.

## 5

Das Bestreben, nicht den Augenblick selbst, sondern vielmehr seine Flüchtigkeit zur Anschauung zu bringen, führte Verlaine zu einer gänzlich im Zeichen dichterischer Diskontinuität stehenden Poesie, die, vom Frühwerk zum Spätwerk, eine immer radikalere Verlagerung des Blicks auf die Bereiche des Übergangs erkennen lässt. In dieser auf die augenblickliche Transgression fokussierten Lyrik kommt der Musik eine zentrale Schlüsselfunktion zu: Fungiert sie in *Chanson d'automne* noch in erster Linie als *Indikator* des Umschwungs und der sich teilweise beinahe unbemerkt vollziehenden Transgressionsmomente, erfüllt sie bereits in *Sur l'Herbe* die Funktion einer das vom Zerfall bedrohte Gedicht in Wohlklänge und musikalische « clarté » einkleidenden, liedhaften Struktur. Im Gedicht *Kaléidoscope*, in dem das spannungsreiche Wechselspiel aus Destruktion und Synthese durch den Titel zum eigentlichen Thema des Gedichts erhoben wird, tritt diese Funktion der Musik als kontinuiertsstiftende Struktur, die das fragile und auf der Diskursebene zersplitternde Textgebilde harmonisiert, in besonderer Weise in Erscheinung.

Durch das im Vorangegangenen aufgedeckte Verhältnis von versmusikalischer Gestaltung und semantischer Ebene nähert Verlaine seine Dichtung dem Modell der « Chanson » an, das im Bild des Kaleidoskops eine Übertragung auf den visuellen Wahrnehmungsbereich erfährt. Lied und Kaleidoskop entsprechen sich hinsichtlich ihrer Qualität, Fragmentiertes ästhetisch zu bündeln und den Zerfall durch die Einbindung in einen stabilen, immer gleich bleibenden Rahmen zu ordnen. Wie das Lied, das durch seinen durchgängigen melodischen Fluss die dynamische Sukzession der nahtlos miteinander verknüpften Elemente und Augenblicke überspielt, sie gleichsam aber durch den Prozess der musikalischen Entwicklung sichtbar macht, stellt auch das Kaleidoskop einen mikrokosmisch abgeschlossenen Raum dar, in dem die raschen, sich der bewussten Wahrnehmung entziehenden Transgressionen durch den beständigen Bildwandel zur Anschauung gebracht werden.

Verlaines sich im Spannungsfeld zwischen Diskontinuität und Kontinuität entfaltende, ihre Kraft vor allem aus der Dynamik des augenblicklichen Wandels schöpfende Poetik der Nuance findet zahlreiche Analogien im französischen ‹Impressionisme musical›, der ebenfalls weniger das Statische des Augenblicks, sondern vielmehr die Dynamik und die Flüchtigkeit des Übergangs und den Wandel des in ständiger Bewegtheit begriffenen akzentuiert.<sup>40</sup> Insbesondere die Werke Debussys lassen eine dem Verfahren der Bildreihung in *Kaléidoscope* vergleichbare Technik erkennen, in der die eingebrachten Motive weniger als Material für eine stringente, kontrapunktische Arbeit fungieren, sondern vielmehr als eigenständige, nur kurz aufscheinende Klang- und Farbwerte zitiert werden, um sogleich wieder zu verhallen. Einzig durch den stringenten und linearen musikalischen Verlauf werden die disparaten Elemente und floskelhaften Fragmente zu einer schlüssigen Einheit verbunden.

## Bibliographie

### Quellen

- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance complète 1862–1871 suivie de Lettres sur la poésie 1872–1898*. Hg. von Bertrand Marchal. Vorwort von Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard 1995 (Folio classique, 2678).
- Valéry, Paul: *Œuvres*. Hg. von Jean Hytier. 2 Bde. Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade, 127.148).
- Verlaine, Paul: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Yves-Gérard Le Dantec, überarb. von Jacques Borel. Paris: Gallimard 1962 (<sup>1</sup>1938) (Bibliothèque de la Pléiade, 47).
- Verlaine, Paul: *Œuvres en prose complètes*. Hg. von Jacques Borel. Paris: Gallimard 1972 (Bibliothèque de la Pléiade, 239).

### Sekundärliteratur

- Aelbrouck, Jean-Philippe van: *Dictionnaire des danseurs de Bruxelles de 1600–1830*. Liège: Mardaga 1994.
- Albrecht, Florent: *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857–1897)*. Paris: Champion 2012.
- Baudot, Alain: Poésie et musique chez Verlaine. In: *Études Françaises* 4 (1968), S. 31–54.

---

<sup>40</sup> Zum Verhältnis zwischen Malerei, musikalischem Impressionismus und Literatur vgl. Michel Fleury's Überblicksstudie *L'impressionisme et la musique*. Paris: Fayard 1996.

- Berger, Wilhelm Richard: Nachwort. In: Paul Verlaine, *Gedichte. Fêtes galantes. La Bonne Chanson. Romances sans paroles*. Frz.–Dt. Hg. von W. R. B. Stuttgart: Reclam 2006, S. 161–209.
- Börsch, Winfried: Die Bedeutung der Musik in der Poetik Verlaines und in der deutschen Romantik. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 213 (1976), S. 9–18.
- Eckel, Winfried: *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum 2005.
- English, Alan: *Verlaine, poète de l'indécidable. Étude de versification verlainienne*. Amsterdam: Rodopi 2005.
- Fleury, Michel: *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard 1996.
- Grimaud, Michel: *Art poétique* de Verlaine, ou de la rhétorique du double-jeu. In: *Romance Notes* 20 (1979), S. 195–201.
- Hartung, Stefan: L'art pour l'art und Parnasse. In: Heinz Thoma (Hg.): *19. Jahrhundert. Lyrik*. Tübingen: Stauffenburg 2009 (Stauffenberg Interpretation), S. 175–226.
- Hempfer, Klaus W.: Die Kopräsenz des Differenten und Mallarmés frühe Lyrik. In: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.): *Fin de siècle*. München: Fink 2002 (Romanistisches Kolloquium, 10), S. 73–88.
- Kircher, Hartmut: Guillaume Apollinaire – ein Avantgardist nicht ohne Tradition. In: H. K./ Maria Kłańska u. a. (Hg.): *Avantgarden in Ost und West: Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau 2002, S. 111–129.
- Knauth, Karl Alfons: *Die poetische Bedeutung der Farbe in Verlaines Lyrik*. Bonn: Romanisches Seminar 1966.
- Kruse, Margot: « Ut musica poesis »: Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik: Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 27), S. 169–180.
- Lange, Wolfgang: *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*. München: Fink 2005.
- Lemaître, Jules: M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents. In: *Revue blanche* (07. 01. 1888), zitiert in: Paul Verlaine: *Jadis et naguère*. Herausgegeben von Olivier Bivort. Paris: Le Livre de Poche 2009 (Classiques), S. 317–322.
- Marchal, Bertrand: *Lire le symbolisme*. Paris: Dunod 1993.
- Müller, Margaretha: *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*. Frankfurt a. M.: Lang 1983.
- Oster, Patricia: *Der Schleier im Text: Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München: Fink 2002.
- Schilling, Gustav: *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst*. Mainz: Schott 1838.
- Soulié, Paule: Les clés de la perception poétique verlainienne d'après un commentaire de *Kaléidoscope*. In: *Information littéraire* 24 (1972), S. 118–122.
- Steinmetz, Jean-Luc: Continuité et discontinuité dans la poésie de Verlaine. In: Jean-Michel Gouvard/Steve Murphy (Hg.): *Verlaine à la loupe*. Paris: Champion 2000, S. 49–66.
- Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München/Wien: Hanser 1993.
- Stierle, Karlheinz: Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 27), S. 131–149.
- Zweig, Stefan: *Paul Verlaine*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler 1904.



Giulia Agostini<sup>1</sup> (Paris)

# Die Wahrheit des Augenblicks

## Mallarmé und die Kontingenz

Sähest du feiner, so würdest du alles *bewegt* sehen:  
wie das brennende Papier sich krümmt, so vergeht al-  
les fortwährend und krümmt sich dabei.

Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*,  
Herbst 1881, 15 [48]

... une liquéfaction de trésor rampe, rutile à l'horizon.  
Stéphane Mallarmé, *Or, Grands faits divers*

Notwendig wird mein Schreiben erst, wenn sein Ge-  
genstand andere sein können.

Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*

Für Mallarmé sind die erkenntnistheoretischen Fragen nach dem Wissen und damit die Fragen nach Kontingenz, Notwendigkeit und Zufall von größter Bedeutung. So kennzeichnet ein unauflösbarer Rest der Kontingenz in gleicher Weise das ‹Schreiben› wie das ‹Lesen›, handelt es sich doch um komplementäre ‹Praktiken›.<sup>2</sup> Und so muss für beide ein Gleiches gelten. Vollzieht sich das Spiel des ‹Schreibens›<sup>3</sup> – als das Spiel der auf die jedem Akt lichter (Neu-)Erschaffung mit Notwendigkeit vorausgehende Versenkung der Welt ins nächtlich-dunkle Tintenglas, das Spiel von Sein und Nichts<sup>4</sup> – im vollen Be-

---

1 Vf. ist *Marie Curie Fellow* am CHCSC der Université de Versailles, PRES *UniverSud Paris*; dieser Beitrag wurde durch das *European Union Seventh Framework Programme (FP7/2007–2013)*, Grant Agreement No. 246556 gefördert.

2 Wie noch die gleiche Setzung des Gedankenstrichs bedeutet: « Lire – Cette pratique » (vgl. *Le Mystère dans les Lettres*. In: Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998–2003 [Bibliothèque de la Pléiade, 65.497], Bd. 2, S. 234) und « Écrire – » (vgl. *L'action restreinte*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 215), der wie das Fragezeichen in seinem momentanen Innehalten – « écrire? une ancienne et très vague mais jalouse pratique » (vgl. Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 23) – Zeichen der Zurückhaltung, wenn nicht des Schweigens ist. Vgl. Vladimir Jankélévitch: *L'Ironie*. Paris: Flammarion 1964, S. 89.

3 Das Schreiben ist ‹Praxis› und wird weiterhin mit der Metapher des ‹Spiels› benannt: « ce jeu insensé d'écrire ». Vgl. Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 23.

4 Und damit auch als ein Akt der Selbstvergewisserung: « [...] pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incer-

wusstsein seiner eigenen Ungewissheit und Kontingenzt, haftet auch dem <Lesen> als einer neuerlichen Erschaffung dieselbe Kontingenzt an. Diese gilt es zu überwinden: Nach Mallarmé erfordert das hermeneutische Problem des Lesens hierzu eine «*rêverie adéquate*»<sup>5</sup>, ja einen idealen «*regard adéquat*», der Text und Lektüre einander <transparent> macht und nur eine <unsichtbare> Spur zurücklässt (was der <einstimmigen Verschmelzung der Horizonte> im Sinne Gadamers und des Mallarmé von *Le Mystère dans les Lettres* nahekäme)<sup>6</sup>. Die <Bezwingung des Zufalls><sup>7</sup> durch das Schreiben verlangt hingegen nach einer «*puissance absolue*» wie der einer <Metapher> (die Mallarmé zudem mit einer Majuskel hervorhebt)<sup>8</sup>, präziser: nach der Stiftung einer <exakten Beziehung zwischen den Bildern>, so dass sich wie aus ihrer Verschmelzung ein neuer, <augenblicklich> aufleuchtender und zum ahnenden Verstehen drängender Aspekt löst: «*Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination*»<sup>9</sup> (Und dieses Verstehen ist nur deshalb <ahnend> zu nennen, weil es selbst auf einer Bewegung des Verschwindens gründet, wie wir später sehen werden.)

Weder das Lesen noch das Schreiben sind <an sich> unbedingt, ja absolut. Sie sind gleichwohl keine beliebigen Praktiken, wie es das dem begrenzten Tun des Schreibens entsprossene, wie eine Buchseite gefaltete, über den Raum der Seite nahezu graphisch-zeichnerisch verstreute Spitzengebilde zeigt, das sich dem Lesen – im Gegensatz zur lichten Sternenschrift – «*noir sur blanc*»<sup>10</sup> darbietet:

---

titude).» (Ebda., S. 23); vgl. weiterhin Jean Roudaut: *Un mardi rue de Rome*. Bordeaux: William Blake 2012, S. 31–38.

5 «*pleine rêverie, mais adéquate*». Vgl. Stéphane Mallarmé, *Ballets*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 174.

6 Mallarmé spricht in *Le Mystère dans les Lettres* im Zusammenhang des *Lesens* von der «*transparence du regard adéquat*» (vgl. S. 234). Vgl. hierzu auch Pascal Durand: *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*. Paris: Seuil 2008, der Abschnitt <Lire – Cette pratique>, S. 172–183, bes. S. 182f. Zur Horizontverschmelzung vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960). *Gesammelte Werke*, Tübingen: Mohr Siebeck 2010 (1986), Bd. 1: *Hermeneutik* 1, S. 311 und passim. Vgl. zum Verhältnis zwischen Gadamer und Mallarmé: Giulia Agostini: *Herméneutique de la contingence – Mallarmé et Gadamer*. In: *GRM* 65 (erscheint 2015).

7 Vgl. Stéphane Mallarmé: *Le Mystère dans les Lettres*, S. 234, sowie *Crise de vers*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 213.

8 *La déclaration foraine*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 96.

9 *Crise de vers*, S. 210. Vgl. zur Metapher bei Mallarmé auch Jean-Pierre Richard: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil 1961, S. 416–419.

10 *L'action restreinte*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 215.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter.<sup>11</sup>

In diesem das ‹Unendliche› bergenden, entfernte, ja ungewusste Verflechtungen versammelnden «pli de sombre dentelle» schläft ein unzweifelhaft gegebener «luxe à inventorier [...] et présenter»; doch dieser erst zu erweckende Reichtum kann ‹augenblicklich› und ‹unbegrenzt› die unterschiedlichsten, allesamt möglichen Gestalten annehmen – wie es die aufzählende Kette «stryge, nœud, feuillages» nahelegt –, die es immer aufs Neue erst zu zeigen, zu verwirklichen gilt, ja die sich offenbaren, indem sie gleichsam ‹erwachen›.<sup>12</sup> So geht die Spitzenfalte zwar aus dem ‹begrenzten Tun› des Schreibens hervor; doch ein ‹unbegrenzter› Reichtum schlummert in ihr, ja sie umfasst trotz ihrer Bedingtheit das Unbedingte, das ‹Unendliche› (das auch das des Zufalls sein mag). Und in ihrer Materialität verbindet die papierene Falte – jene mallarmésche Metapher *par excellence* des dichterischen Gebildes – selbst Kontingenz und Notwendigkeit; ist sie doch in gleichem Maße Spur der Geometrie und des Zufalls.<sup>13</sup> Eben diese Verbindung von Notwendigkeit und Kontingenz gilt auch für die Spitze, jene andere privilegierte Metapher des Gebildes, das aus dem ‹begrenzten Tun› entsteht, das zugleich aber das ‹höchste Spiel› Mallarmés, das «Jeu suprême»<sup>14</sup> der Dichtung ist. Als ein solches ‹potentielles Bild›<sup>15</sup> (mit einem Begriff Dario Gambonis aus der Kunstwissenschaft), das den

11 Ebda.

12 Wie ein Echo dieser möglichen Lesarten mutet die Rede von mehreren, in ihrer Vielfalt noch unbedachten *Aspekte* einer vom Wind aufgeblätterten Seite an, die sich dem Blick plötzlich und nur zufällig zeigen: «Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre: plusieurs – à quoi, tant l'aperçu jaillit, personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé.» Vgl. Stéphane Mallarmé, *Le Livre, instrument spirituel*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 224.

13 Vgl. zum mallarméschen *pli* Jacques Derrida: *La double séance*. In: *La dissémination*. Paris: Seuil 1972, S. 215–346. Vgl. ferner Yves Peyré: *Plis et déplis*. Lugano: Pagine d'arte 2011, S. 22f., S. 42.

14 *Une dentelle s'abolit ...*, V. 2, *Poésies*. In: Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 42.

15 Zum ‹potentiellen Bild› (dessen kunsttheoretische Genealogie von Leonardo da Vinci und Mantegna über Alexander Cozens und im 19. Jahrhundert von Justinus Kerner, William Turner, George Sand und Victor Hugo zu Gustave Moreau reicht) im kunsthistorischen Zusammenhang vgl. bes. folgende Arbeiten von Dario Gamboni: *Fabrication of Accidents. Factura and Chance in Nineteenth-Century Art*. In: *RES. Anthropology and Aesthetics* 36 (1999), Sonderheft *Factura*, S. 205–226. Vgl. auch Dario Gamboni: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, 2002 und Dario Gamboni: *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert*. In: Friedrich Weltzien (Hg.): *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 2006, S. 63–74. Vgl. weiterhin den Ausstellungskatalog der Frankfurter Kunstgalerie Schirn: Raphael Rosenberg/Max Hollein (Hg.): *Turner, Hugo, Mo-*

Zufall einschließt, doch zugleich als bedeutungsvolle Figuration wahrgenommen wird, verdichtet sich Mallarmés « pli de sombre dentelle » gleichsam zur Metapher der Literatur. Ein « winziges Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt » scheint dieses Sinngebilde « durchgesengt » zu haben, wie Walter Benjamin es einst in der Photographie entdeckte.<sup>16</sup>

Doch wie vollzieht sich unter solchen Voraussetzungen überhaupt Erkenntnis, ja worin besteht ihre Wahrheit, wenn sie doch immer auf Zufall und Kontingenz beruht? Dieser Frage, bei der die Literatur selbst auf dem Spiel steht, möchte ich im Folgenden nachgehen. Dabei richte ich meine Aufmerksamkeit auf eines der späten *poèmes en prose* Mallarmés, *La déclaration foraine*, wo die anekdotische Prosa der *Divagations* auf das metapoetische, die Gültigkeit der Dichtung selbst ergründende Sonett<sup>17</sup> der *Poésies* trifft. Zunächst wird es um die Bestimmung der im Prosagedicht inszenierten augenblickhaften und zufallsgebundenen Erkenntnis gehen. Vor diesem Hintergrund möchte ich anschließend das Spiel der Metapher als eine kontingenzbannende « Momentaufnahme » ergründen, das im Sonett (*La chevelure vol d'une flamme ...*) am Werk ist. Abschließend gilt es, diesem Wirken der Metapher mit einem Seitenblick auf die Photographie nachzugehen, in der sich in ausgezeichneter Weise dieselbe eigentümliche Balance zwischen Notwendigkeit und Zufall herauskristallisiert (und auf dessen verborgene Relevanz für das Schaffen Mallarmés Yves Bonnefoy bereits hingewiesen hat).

## 1

Wie in den Texten aus *Crayonné au théâtre* und *Offices* reflektiert Mallarmé auch in *La déclaration foraine* (1887) die Rolle des Theaters in der Gesellschaft (wie auch die Frage nach der Möglichkeit gemeinsamen, ja gemeinschaftsstiftenden Verstehens), weshalb dieses Prosagedicht als eine *mise en abyme* der *Divagations* gilt.<sup>18</sup> Und so entfaltet es, wie alle unter dem Titel *Anecdotes ou*

---

*reau. Entdeckung der Abstraktion*. München: Hirmer 2007. Zum Zufall in der Kunst sei außerdem auf Strindberg verwiesen, der selbst mit Photographie und Malerei experimentierte. Vgl. August Strindberg: *Du hasard dans la production artistique*. Paris: L'échoppe 1990 (<sup>1</sup>*Revue des Revues* 1894).

<sup>16</sup> Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). In: *Medienästhetische Schriften*. Hg. von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 300–324, S. 303.

<sup>17</sup> Vgl. etwa Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*. Paris: Corti 1985, S. 79, sowie Eric Benoit: *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*. Genève: Droz 2007.

<sup>18</sup> Vgl. Bertrand Marchals Kommentar: In: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 1340.

*poèmes* versammelten Gedichte Mallarmés, ein anekdotenhaft-theatralisches Moment, aus dessen zufälliger Erfahrung dem Dichter eine nicht minder zufällige, doch wesentliche Erkenntnis erwächst.<sup>19</sup>

Das dort geschilderte vordergründige Geschehen und zentrale Aspekte seiner Deutung seien kurz resümiert:<sup>20</sup> Der Dichter und seine Begleiterin geraten auf einer ländlichen Spazierfahrt durch einen Zufall in das bunte Treiben eines Jahrmarkts (jenes emblematischen Ortes, der an manches Prosagedicht Baudelaires aus *Le Spleen de Paris* erinnert). Auf den Wunsch der jungen Frau hält der Dichter an – entgegen seiner eigenen Neigung und ursprünglichen Absicht, sich dem stillen Glück der einsamen Fahrt hinzugeben. Nun beginnt die eigentliche Jahrmarktszene, in der die beiden schließlich selbst zur ‚Attraktion‘ werden; sie entdecken plötzlich eine rätselhafte Bude, die von einem armseligen «*matelas décousu*» wie von einem erhabenen Kirchen- oder Theatervorhang verhangen ist, in der jedoch keinerlei «*merveille*», ja rein gar nichts zur Schau gestellt wird, die also bloße Leere (sowie das Elend ihres Besitzers) verhüllt. Und die junge Frau entschließt sich kurzerhand, sich auf dieser leeren Bühne «*sans prestige*» vor der Menge im Licht der untergehenden Sonne, so wie sie ist, «*sans supplément de danse ou de chant*», selbst auszustellen. Sogleich sieht sich der Dichter veranlasst, seine Begleiterin durch eine improvisierte Anpreisung ihrer Gestalt, ein um Aufmerksamkeit werbendes «*boniment*», zu unterstützen: «*[...] du même trait je comprends mon devoir en le péril de la subtile exhibition, ou qu’il n’y avait au monde pour conjurer la défection dans les curiosités que de recourir à quelque puissance absolue, comme d’une Méaphore.*» Erst durch seine darauf folgenden Worte, die für eine «*foire*» ganz und gar unübliche Anpreisung (sein «*boniment*» in Form des erwähnten elisabethanischen Sonetts zum Lobpreis der Frau) schafft er überhaupt die Illusion einer Attraktion, die ihr Geld wert ist. Nur durch die «*évidence, même ardue, impliquée en la parole*»<sup>21</sup> wird die angebliche Jahrmarkts-Attraktion der weiblichen Erscheinung also der reinen Beliebigkeit entzogen; und indem sie derart als eine solche beglaubigt wird, entsteht gleichsam auch eine ‚poetische Liturgie der Frau‘<sup>22</sup>, die der Dichter in seiner zum Ritus erhobenen Jahrmarkts-Improvisation zelebriert, wobei die sprachliche Dunkelheit des «*sonnet-boniment*» (wie die des «*latin incompris, mais exultant*» der katholischen Messe<sup>23</sup>) noch zur auratischen Rätselhaftigkeit der ‚Attraktion‘ beiträgt.<sup>24</sup> Im

19 Vgl. Bertrand Marchals Kommentar zu *Conflit*: In: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 1343.

20 Bei meiner Lektüre folge ich zunächst Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 79–89.

21 *La déclaration foraine*, S. 96.

22 Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 83.

23 Vgl. *De même*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 143.

24 Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 87, Anmerkung 22.

Anschluss an die spontane Darbietung zieht das applaudierende Publikum, mit Ausnahme eines kleinen Trupps lüstern-begieriger Schaulustiger, die gern mehr von der ungewöhnlichen Frauengestalt zu sehen bekämen, weiter. Die beiden Gelegenheits-Schausteller kehren schließlich zu ihrem Gespann zurück, um das Geschehen zu kommentieren.

Soweit zum Gehalt. Doch welche Erkenntnis lässt sich nun aus dieser zufälligen Erfahrung gewinnen? Wie wir bereits gesehen haben, scheint die eigentliche ‹Attraktion›, die die Gestalt der Frau in ihrer Wirklichkeit darstellt, erst durch die Sprache zu entstehen, ja sie wird durch das ‹sonnet-boniment› gleichsam ‹gemünzt›<sup>25</sup>; dies bedeutet in gleicher Weise, dass sie der Beliebigkeit ihrer Erscheinung enthoben *und* der allgemeinen Ökonomie der Sprache einbezogen wird, jener ‹elementaren› Sprache, der es wohl genügte, die Gedanken – gemäß der Hypothese aus *Crise de vers* – wie Geldmünzen zu tauschen.<sup>26</sup> Doch für Mallarmé existiert die Wirklichkeit unabhängig von ihrer sprachlichen Vermittlung. ‹La Nature a lieu, on n’y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.›<sup>27</sup> Und die Aufgabe der ‹essentiellen› Sprache der Literatur ist gerade nicht die bloße Beschreibung der Wirklichkeit, die diese nur ‹verschleiert›<sup>28</sup> oder aber als ‹Banalität› verdoppelt, wie es all die ‹ressasseurs› (etwa die *Parnassiens*) tun,<sup>29</sup> und wie man es gewöhnlich auch von einer um Aufmerksamkeit heischenden, prahlerischen Anpreisung einer Jahrmarktsattraktion erwartet – als die auch das ‹sonnet-boniment› des Dichters von der Menge und selbst seiner Begleiterin verstanden, ja missverstanden zu werden scheint.<sup>30</sup> Das Ziel der Sprache, der Literatur ist also nicht, die Wirklichkeit beschreibend zu affirmieren<sup>31</sup> und die Dinge wie in einer schäbigen, unendlich ‹blinden› Gips-Kopie vermeintlich ‹wiederauferstehen› zu lassen:

Quant à une entreprise, qui ne compte pas littérairement – [...] D’exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, activés par la pression de l’instant, d’accord –

<sup>25</sup> Ebda, S. 84.

<sup>26</sup> Vgl. *Crise de vers*, S. 212.

<sup>27</sup> *La Musique et les Lettres*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 67.

<sup>28</sup> Vgl. *Crise de vers*, S. 210.

<sup>29</sup> *Le Mystère dans les Lettres*, S. 231. Vgl. hierzu auch wieder Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 85 f.

<sup>30</sup> Wenn auch das ‹Peut-être›, mit dem die Unterredung zwischen dem Dichter und seiner Begleiterin schließt, ein ‹gleiches› Verstehen, ‹la même [compréhension]› möglich erscheinen lässt; und auch noch diese entlegene Möglichkeit könnte somit ‹eine› Erkenntnis der Begebenheit sein, nämlich im *Jeu suprême* der Dichtung wie in jedem Spiel dem ernstlich Möglichen zu begegnen und auf das Gelingen einer ‹imaginative compréhension› zu setzen.

<sup>31</sup> ‹Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description [...]› Vgl. *Crise de vers*, S. 210.

écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat. Si crûment – [...], ces ressasseurs [...] imitent [...] la résurrection en plâtras [...] de l'interminable aveuglement [...]<sup>32</sup>

Diesem unentrinnbaren ‹Drängen des Augenblicks› (das auch der Dichter als Zufalls-«bonimenteur» im Angesicht der ungeduldigen Menge auf dem Jahrmarkt erfährt<sup>33</sup>) gilt es *anders* zu begegnen, als die Dinge in solch einer bloßen ‹Unmittelbarkeit› und gleichsam ‹unerschütterlichen Vordergründigkeit› auszustellen. Ein Unternehmen, das als ‹literarisches› zählen will, erschließt Bedeutung und eröffnet ‹Sinndimensionen› – so wie das bereits erwähnte, ungeahnte Beziehungen entdeckende Spitzengebilde in seiner diaphanen ‹Hintergründigkeit›. «Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés.»<sup>34</sup>

Eben dieses einzig bleibende Tun – «saisir les rapports» –, das Tun des ‹homme chargé de voir divinement»<sup>35</sup> scheint im vollendet mallarméschen<sup>36</sup> Sonett *La chevelure vol d'une flamme ...* im Innern des *poème en prose* am Werk zu sein. Und damit gilt es, der Frage nach dem Spiel der Metapher und ihrem Verhältnis zur Kontingenz nachzugehen.

## 2

Entgegen seiner anekdotischen Funktion als reißerisches ‹boniment forain› und stereotyp-triviales Lob der Frau, das im (auch mallarméschen) Motiv der ‹chevelure› zunächst anklingen mag, ist das Sonett alles andere als das dem ‹universel reportage›<sup>37</sup> dienende ‹Kleingeld› oder gar der ‹Schund› nichtssagend-vordergründiger Beschreibung der fliegenden Händler («camelots») und ‹ressasseurs».<sup>38</sup> Denn schon der ‹Augenblick› des Sonnenuntergangs, vor

<sup>32</sup> *Le Mystère dans les Lettres*, S. 231.

<sup>33</sup> «[...] mais ceci jaillit, forcé, sous le coup de poing brutal à l'estomac, que cause une impatience de gens auxquels coûte que coûte et soudain il faut proclamer quelque chose fût-ce la rêverie.» Vgl. *La déclaration foraine*, S. 97.

<sup>34</sup> *La Musique et les Lettres*, S. 68.

<sup>35</sup> «l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout. L'homme chargé de voir divinement [...]» Vgl. *Le livre, instrument spirituel*, S. 224.

<sup>36</sup> «poème [...] parfaitement mallarméen», vgl. Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 86.

<sup>37</sup> Vgl. nochmals *Crise de vers*, S. 212.

<sup>38</sup> *Le Mystère dans les Lettres*, S. 231.

dessen ‹Hintergrund› – « le crépuscule, au fond, bizarre et pourpre »<sup>39</sup> – sich die ‹Szene› des luzide wahrnehmenden Augen-Blicks des Dichters vor der erwartungsvollen Menge abspielt, ist bedeutsam:

Un coup d'œil, le dernier, à une chevelure où fume puis éclaire de fastes de jardins le pâlisement du chapeau en crêpe de même ton que la statuaire robe se relevant, avance au spectateur, sur un pied comme le reste hortensia.<sup>40</sup>

Die von der untergehenden Sonne durchschienene, ‹hortensien gleich› in vielen Farbtönen schillernde und sich wie im Licht einer « nue incendiaire »<sup>41</sup> wandelnde (d. h. bald so, bald so erfahrene), doch zugleich ‹statuenhafte› Gestalt wird als ein ‹Zeitliches›, ein ‹Hier› und ‹Jetzt› fühlbar, das in unaufhaltbarer Bewegung ist und doch präsentische Ruhe ausstrahlt. Dadurch tritt der ‹Hintergrund› des flüchtigen Aufflackerns und Erlöschens des Augenblicks – das große mallarmésche Thema des « drame solaire »<sup>42</sup>, des « désastre »: ‹Un-Stern› und Nichtung des Strahlens<sup>43</sup>, das er auch die « Tragédie de la Nature » nennt<sup>44</sup> – selbst in den ‹Vordergrund› und wird so erst erkennbar. Eben dieses Moment der Nichtung, die reine Bewegung des Verschwindens setzt sich im Sonett fort, ohne dass es sich dabei doch um eine bloße Verdoppelung des Erblickten handelte. Denn auf den letzten Blick des Dichters folgt im ersten Quartett, sowie abschließend in Vers 5 die Metaphernkette, die das Haar ‹zugleich› gemäß einer ‹äußeren› (dem Sehen verpflichteten) Analogie und eines gleichsam erkenntnisstiftenden ‹inneren Feuers› (das sich, schon denkend, vom Blick löst) als herabsinkenden Flammenflug, sterbendes Diadem, dessen

<sup>39</sup> *La déclaration foraine*, S. 94.

<sup>40</sup> Ebda., S. 96.

<sup>41</sup> Ebda., S. 94.

<sup>42</sup> Vgl. Gardner Davies: *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonné*. Paris: Corti 1959. Im Zusammenhang mit Mallarmés Übersetzungsarbeit *Les Dieux antiques*, vermeintliche « besogne alimentaire » und als solche « travail trop méconnu », wird der Sonnenuntergang, « la Tragédie de la nature », für Bertrand Marchal zum entscheidenden Moment des mallarméschen Projekts der Dichtung, vgl. Gardner Davies: *La Religion de Mallarmé*. Paris: Corti 1988, bes. S. 335–348. Vgl. zur ‹Religion› Mallarmés jüngst auch Quentin Meillassoux: *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés*. Paris: Fayard 2011, bes. S. 103–110.

<sup>43</sup> Zu Mallarmés privativ-etymologischer Vorstellung vom Sonnenuntergang als ‹Un-Stern› vgl. eine frühe Fassung des Sonetts *Victorieusement fui le suicide beau ...* der *Poésies*, wo im ersten Vers statt vom « suicide » der Sonne von ihrem « désastre » (« Toujours plus souriant au désastre plus beau ... ») die Rede ist: S. 131 und Bertrand Marchals Kommentar, S. 1187 f.

<sup>44</sup> Vgl. *Les Dieux antiques*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 1504, S. 1461, sowie Bertrand Marchal: *La Religion de Mallarmé*, S. 343 f.

Glitzern erlischt, und als lebendige Wolke in ungebrochener Regung erscheinen lässt:<sup>45</sup>

- La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
 Occident de désirs pour la tout époyer  
 Se pose (je dirais mourir un diadème)
- 4 Vers le front couronné son ancien foyer
- Mais sans or soupirer que cette vive nue  
 L'ignition du feu toujours intérieur  
 Originellement la seule continue
- 8 Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur
- [...]

Die Metaphern zeugen jedoch nicht nur in ihrer ‹Sequenzialität› von der Bewegung des Verschwindens, indem die eine an die Stelle der anderen tritt. Vielmehr ist jede der Metaphern schon von ihrem ‹Gegenstand› her selbst ‹in Bewegung›, wie der anfängliche ‹vol d'une flamme› und die die Folge beschließende ‹vive nue› vor Augen führen. Und so wird die Metapher in ihrer ‹bewegten Augenblicklichkeit› offenbar; gleichsam als ‹Fluchtpunkt› der ganzen Bewegung tritt damit ihre ‹operative Struktur› selbst ans Licht, ja *in actu* wird eine implizite Metaphern-Theorie entfaltet. Denn im ‹Sehen als› der Metaphern leuchten stets neue Aspekte auf, augenblickhaft entsteht ‹Bedeutung› – ist doch (mit Wittgenstein) das ‹Aufleuchten des Aspekts› ‹halb Seherlebnis, halb ein Denken›<sup>46</sup>, ganz in Entsprechung zur doppelten Erfahrung des Dichters. Diese konstituiert sich zum einen aus dem ‹Seherlebnis› seines letzten Blicks auf das Haar (als dem ‹noyau sensible›, auf dem jeder metaphorische Tropus gründet<sup>47</sup>); und zum anderen aus dem Überspringen des Funkens, der

<sup>45</sup> *La déclaration foraine*, S. 96, sowie das Sonett *La chevelure vol d'une flamme ...*, V. 1–6, Ebda. und in den *Poésies*, S. 26. Zu einer in Analogie zu Mallarmé lesbaren, ‹kinästhetischen› Metaphorologie Prousts vgl. Winfried Wehle: *Literatur als Bewegungsraum*. Prousts kinästhetischer Ausgang aus der Krise des modernen Subjekts. In: Matei Chihaiia/Katharina Münchberg (Hg.): *Marcel Proust: Bewegendes und Bewegtes*. München: Fink 2013, S. 37–57, bes. S. 50 f., der die berühmte Episode der Kirchtürme von Martinville ‹als große Metapher für die Funktion der Metapher im Proustschen Verständnis› (S. 50) sichtbar werden lässt.

<sup>46</sup> ‹Das ‹Sehen als ...› gehört nicht zur Wahrnehmung. Und darum ist es wie ein Sehen und wieder nicht wie ein Sehen. [...] Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken.› Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Werkausgabe in 8 Bänden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, Bd. 1, S. 524, 525 (II, xi.) (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 501).

<sup>47</sup> Vgl. Jacques Derrida: *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*. In: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, S. 247–324, S. 299.

sich im schmucklosen (« sans or ») und innerlich leuchtenden Flammenhaar entzündet, auf sein « joyau de l'œil véridique ou rieur » – ja gleichsam auf das < lachende > Auge des Dichters<sup>48</sup>, der die Erscheinung < wahrhaft > bezeugt – als seinem Denken. Es ist also nicht das « stetige Sehen », sondern immer nur dieses plötzliche Aufleuchten und damit ebenso instantane Verschwinden des Aspekts, das Unterschiede erkennen lässt und die metaphorische Bestimmung ermöglicht.<sup>49</sup> Die Metapher ist demnach < Augen-Blick > und luzide < Wahr-Nehmung >. Als solche schließt sie den Zufall als produktives Moment ein, indem sie den Übergang vom Unbestimmten zum Bestimmten (und umgekehrt) vollzieht und ein neues Der-Fall-Sein hervorbringt<sup>50</sup> – eben so wie der anekdotische Hintergrund der Jahrmarktszene im Prosagedicht, ja die ganze *déclaration foraine* nur aufgrund eines Zufalls entsteht. Jeder neue Aspekt, der aus der Koinzidenz zweier semantisch verschiedener, logisch widersinniger, doch als analog erkannter Elemente entsteht, ist zwar faktisch, zugleich aber anders denkbar und könnte immer auch ein anderer sein;<sup>51</sup> er ist demnach nicht notwendig, sondern notwendigerweise kontingent. Die Kontingenz als diese « Modalität des nicht-notwendigen Wirklichen »<sup>52</sup> ist gleichsam die Wirklichkeit der Metapher – und ihre (hypothetische, nicht absolute) Notwendigkeit.

Spätestens hier fragt sich allerdings, was es mit dem < wahren oder lachenden Augenzuwel > (« le joyau de l'œil véridique ou rieur », V. 8) des die Bewegung bezeugenden und zugleich (in Metaphern) denkenden Dichters auf sich hat. Außerdem ist nicht klar, welche die < Wahrheit > sein mag, die dieses < Juwel > des Auges < lachend > bewahrt und die schon der darauffolgende Vers (mit der Verbform « diffame ») wieder zu leugnen scheint:

---

48 Ich gehe davon aus, dass das « joyau de l'œil » das des Dichters selbst ist, und nicht bloß das eines « stummen Zeugen » im Gegensatz zum « poète bonimenteur », wie Bertrand Marchal annimmt, vgl. Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 88.

49 « Und ich muß zwischen dem < stetigen Sehen > eines Aspekts und dem < Aufleuchten > eines Aspekts unterscheiden. » Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 520 (II, xi).

50 Vgl. zur produktiven Faktizität des Zufalls Konrad Utz: *Philosophie des Zufalls. Ein Entwurf*. Paderborn: Schöningh 2005.

51 Vgl. Wittgensteins « Gesichtsfeld » in: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe in 8 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 501), § 5.634.

52 Zur Präzisierung des Kontingenz-Begriffs als « faktischer Kontingenz » ausgehend von Leibniz vgl. Philipp Stoellger: Die Vernunft der Kontingenz und die Kontingenz der Vernunft. Leibniz' theologische Kontingenzwahrung und Kontingenzsteigerung. In: Ingolf U. Dalferth/Philipp Stoellger (Hg.): *Vernunft, Kontingenz und Gott. Konstellationen eines offenen Problems*. Tübingen: Mohr Siebeck 2000, S. 73–116, S. 87 f.

- [...]  
 Une nudité de héros tendre diffame  
 Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt  
 Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
 12 Accomplit par son chef fulgurante l'exploit  
 De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
 14 Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche  
 [...]

Während das lachende ‹Auge› des Dichters erklärtermaßen nicht lügt («véridique»), zeigt sich der Dichter selbst in seinem kühnen, ja ‹heroischen› Unterfangen, das sich ihm anbietende Seiende – die im Licht der untergehenden Sonne sich beständig wandelnde Gestalt – nun auch in Sprache wiederzugeben, nicht gewachsen: Der Dichter ist nur ein ‹zarter Held›, dessen ‹Nacktheit› ihn angesichts der sich selbst genügenden strahlenden Erscheinung (V. 10–13) in seiner ganzen Hilflosigkeit ausliefert; er vermag nicht, der Wahrheit (ganz im Wortsinne) zu ‹entsprechen›, ja er scheint sie vielmehr zu ‹verleumdern› («diffame»). Doch es ist, als ob sich diese Wahrheit gar nicht in Sprache kleiden, nicht «aufbewahren», nicht «aufschreiben» ließe – ist sie doch die Wahrheit des Augenblicks, des ‹Jetzt› und des ‹Hier› im Sinne Hegels:

Sie [die sinnliche Gewissheit] ist also selbst zu fragen: *Was ist das Diese?* Nehmen wir es in der doppelten Gestalt seines Seins, als das *Jetzt* und als das *Hier*, so wird die Dialektik, die es an ihm hat, eine so verständliche Form erhalten, als es selbst ist. Auf die Frage: *was ist das Jetzt?* antworten wir also zum Beispiel: *das Jetzt ist die Nacht*. Um die Wahrheit dieser sinnlichen Gewissheit zu prüfen, ist ein einfacher Versuch hinreichend. Wir schreiben diese Wahrheit auf; eine Wahrheit kann durch aufschreiben nicht verlieren; ebenso wenig dadurch, dass wir sie aufbewahren. Sehen wir *jetzt, diesen Mittag*, die aufgeschriebene Wahrheit wieder an, so werden wir sagen müssen, dass sie schal geworden ist.<sup>53</sup>

Die Wahrheit der reinen Bewegung ist also immer schon verschwunden, ja (mit dem Wort Hegels) «schal» geworden, wenn man sie zu halten meint.<sup>54</sup>

53 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 603), Bd. 3, S. 84.

54 Wenn ich hier auf Hegel zurückgreife, dann geht es mir keineswegs um eine wie auch immer geartete tatsächliche Bezugnahme Mallarmés auf Hegel, also um keine Quellen- oder Einflussforschung. Vielmehr bediene ich mich vorrangig – und ganz im Sinne Mallarmés (vgl. auch seine Überlegungen *Sur la philosophie dans la poésie*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 659) – seines ‹Vokabulars›, dessen Nutzen für Mallarmé selbst, gerade im Falle Hegels, Bertrand Marchal schon herausgestellt hat. Vgl. Stéphane Mallarmé: *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Hg. von Bertrand Marchal. Vorwort von Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard 1995 (Folio Classique, 2678), S. 342, Anm. 2. Zum Verhältnis Mallarmés zu Hegel, der diesen wohl im Wesentlichen aus der Korrespondenz mit den Freunden Lefébure und Villiers, sowie einer

Dies zeigt sich schon im für Mallarmé so bedeutsamen ‹Sonnenuntergang›. Dieser erscheint, ganz im Gegensatz zur schon herrschenden Nacht Hegels, die trügerisch noch eine Dauer suggeriert (was freilich wesentlich zur hegelschen Versuchsanordnung gehört), in der Tat als ein privilegierter Augenblick; denn er führt die Nichtung in ihrer Bewegung selbst vor Augen und damit zugleich das augenblickliche ‹Schalwerden› einer jeden Wahrheit, bezeugt aber auch den ‹unendlichen Reichtum›<sup>55</sup>, so Hegel, der ‹sinnlichen Gewissheit›. Genau dies findet nun auch in der Metapher selbst zu sinnlicher Gestalt, die nämlich dieselbe augenblickliche Bewegung vollzieht. Das sonnendurchschienene Haar verschwindet im sich auf die gekrönte Stirn neigenden Flammenflug, der wiederum im erlöschenden Diadem verschwindet und so fort – doch im ‹Hier› und ‹Jetzt› bleibt ein jedes erhalten, es ist ‹bleibend im Verschwinden›, wie Hegel schreibt.<sup>56</sup> So kann man hier mit Derrida sagen: ‹le tour du soleil aura toujours été la trajectoire de la métaphore. [...] Métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil.›<sup>57</sup> (Diese Homologie der Bewegung von Sonnenuntergang und Metapher macht Derrida in *La Mythologie blanche* zum Angelpunkt

---

Hegel-Rezension Edmond Scherers: ‹Hegel et l'hégélianisme›, aus der *Revue des deux mondes* vom Februar 1861 kannte, vgl. Lloyd James Austin: *Mallarmé et le rêve du Livre*. In: J. A., *Essais sur Mallarmé*. Manchester/New York: Manchester University Press 1995, S. 66–91. Austin schreibt: ‹Il est peu probable que Mallarmé ait lu Hegel dans le texte [...]. Mais il n'avait pas besoin de le faire pour apprendre de Hegel tout ce dont il avait besoin: un tremplin, un point de départ pour ses méditations personnelles.› Ebda., S. 73.

55 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 82.

56 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 85. Das späte Sonett *A la nue accablante* ..., das den Schiffbruch – wie *La chevelure, vol d'une flamme* den Sonnenuntergang – als das andere große Thema Mallarmés einführt, ist als eine weitere mallarmésche *chevelure*-Dichtung lesbar, wie das finale Treibgut des ‹si blanc cheveu qui traîne› (Vers 12) zeigt (S. 44), und ließe sich ebenso vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zu Augenblick, Kontingenz und Metapher betrachten. Vgl. zum sich dort ereignenden (ganz alltäglichen) Drama der Zeit und dem Gleiten der Metapher (etwa von der Spur der Gischt in die des weißen Haars, ‹vom Gegebenen ins Unvertraute, von der Nähe in eine poetische Ferne›) Karlheinz Stierle: Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu *A la nue accablante* .... In: *Lendemains* 40 (1985), S. 11–18, S. 15. Vgl. ferner zur auch mallarméschen Logik eines unauflöselichen Rests Stefano Agosti: ‹Je dis: une fleur!› – l'idée de la nature et de l'art chez Mallarmé. In: *Lendemains* 40 (1985), S. 5–10. Zur Bedeutung des Alltäglichen für die mallarmésche Poetik vgl. die umfassende Studie von Barbara Bohac: *Jouir partout ainsi qu'il sied: Mallarmé et l'esthétique du quotidien*. Paris: Classiques Garnier 2012.

57 Jacques Derrida: *La Mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*. In: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, S. 247–324, hier S. 299.

seiner Überlegungen – ohne doch auf Mallarmé, den ‹Vordenker› und Ahnen näher einzugehen.<sup>58</sup>)

In diesem, der ‹notwendigen› Bewegung des Verschwindens gehorchenden, ‹zufälligen› Augen-Blick der ‹sinnlichen Gewissheit› zeigt sich die «*puissance absolue*»<sup>59</sup> der Metapher – und nun ist deutlich, dass der in ihr jeweils augenblicklich aufleuchtende Aspekt immer nur ahnend, divinatorisch zu verstehen ist,<sup>60</sup> gründet er doch selbst auf der reinen Bewegung des Verschwindens. Darin liegt auch die Nähe der Metapher zur Schöpfung: «*À l'égal de créer: la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.*»<sup>61</sup> Sie ermöglicht es dem Dichter, mit gleichsam ‹göttlichem› Auge zu sehen («*voir divinement*»), jenem Auge, das die Beziehungen zwischen allem («*relations entre tout*») in die Gesamtheit eines «*pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante*» bannt<sup>62</sup>; ihre Erkenntnis ist in der Tat «eine Erkenntnis von unendlichem Reichtum»<sup>63</sup>, wie nicht nur das ‹Augenjuwel› des Dichters, sondern besonders Vers 13 bestätigt, wo der entblößte, ja ‹gehätetete› Zweifel mit dem erkennenden Feuer ‹innerer› Rubine übersät wird. Auch Derridas (selbst ‹metaphorische›) Rede vom mehrdeutigen ‹Heliotrop› der Metapher weist diese nicht nur als Sonnenwende und rhetorische Blume *par excellence* aus, sondern deutet in der gleichen Verschränkung von Zufall und Notwendigkeit<sup>64</sup> auf denselben ‹Reichtum›: «*Héliotrope nomme encore une pierre: pierre précieuse, verdâtre et rayée de veines rouges, espèce de jaspé oriental.*»<sup>65</sup>

---

58 Vgl. Ebda. (*Exergue*), S. 260 f.: «*Dans cette meme constellation, mais à sa place irréductible, il faudrait relire encore tout le texte de Mallarmé sur la linguistique, l'esthétique et l'économie politique, toute son écriture du signe or qui calcule des effets textuels déjouant les oppositions du propre et du figuré, du métaphorique et du métonymique, de la figure et du fond, du syntaxique et du sémantique, de la parole et de l'écriture classiques, du plus et du moins. Notamment dans cette page qui dissémine son titre Or au cours de fantasmagoriques couchers de soleil.*» Vgl. dazu weiterhin Barnaby Norman: *The Tragedy of Nature: The Sunset and the Destruction of Metaphor in the Writings of Mallarmé and Derrida*. In: *Parrhesia* 9 (2010), S. 80–93.

59 *La déclaration foraine*, S. 96.

60 *Crise de vers*, S. 210.

61 *La Musique et les Lettres*, S. 68.

62 *Le livre, instrument spirituel*, S. 224.

63 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 82.

64 Vgl. Jacques Derrida: *La Mythologie blanche*, S. 324: «*Telle fleur porte toujours son double en elle-même, que ce soit [...] le hasard de son programme ou la nécessité de son diagramme. L'héliotrope peut toujours se relever.*»

65 Ebda., S. 324. Bereits die zu Beginn eingeführte (S. 249 f.) ambivalente «*usage*» der Metapher, die gleichsam zwischen + und – oszilliert, zugleich die ‹Abnutzung› wie die ‹Wucher› meint, deutet auf die Bewegung des Verschwindens und den unermesslichen Reichtum. Auf

Nur auf diese Weise – durch die Metapher – lässt sich die Wahrheit des mallarméschen ‹Augenjuwels›, das gleichsam mit einem um die eigene Kontingenz aber auch um den eigenen Reichtum ‹wissenden Lachen aufblitzt› und so selbst immer wieder eine neu aufleuchtende Erscheinung hervorbringt, überhaupt in Sprache verwandeln; und so ‹verkündet› auch der in seiner Nacktheit ausgesetzte Dichter-Held die Wahrheit der Erscheinung – ‹diffame› selbst ist seiner Etymologie nach in der Tat doppeldeutig und weist über die ‹Verleumdung› hinaus auch auf die ‹Verbreitung› oder ‹Verkündigung›<sup>66</sup>–, ohne dass dabei das ‹Verleumderische› seines Tuns (d. h. die notwendige Kontingenz) restlos getilgt würde, seines dichterischen Tuns, das die sinnlichen Erscheinungen gleichsam wie das mallarmésche Feuer die Sonne ‹vernichtet› bzw. ‹aufzehrt›.<sup>67</sup> Denn Vers 12, dessen Subjekt die von der untergehenden Sonne durchschienene Erscheinung der Frau selbst ist (‹Celle qui ...›, V. 10), weist in einer performativen<sup>68</sup> Volte selbstbezüglich auf das Eingangsquartett zurück: Das Syntagma ‹Accomplit par son chef fulgurante ...› ist nicht nur Analepse der anfänglichen Metaphernfolge und *reprise* des ‹front couronné› (V. 4), sowie Prolepse des finalen Vergleichs (‹Ainsi qu’une joyeuse et tutélaire torche›, V. 14); es stellt auch dem ambivalenten Verb ‹diffamer› das Verb gelingender ‹Vollendung› (für Mallarmé von poetologischer Tragweite) gegenüber: ‹accomplir›. Und der ‹durch ihr Haupt Strahlenden› (‹Celle ... par son chef fulgurante›), die die Dichtung selbst ist und die all die vorigen metaphorischen Wandlungen und den folgenden Fackelvergleich performativ in sich trägt,<sup>69</sup> gelingt es, jedweden Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Erscheinungen auszuräumen (‹le doute qu’elle écorche›) und rubinreich funkelnde (‹semer de rubis›) Gewissheit herbeizuführen.

‹Saisir les rapports, voir divinement› – und dabei die reine Bewegung der Nichtung in ihrer ‹Notwendigkeit› zu zeigen, wie es Mallarmés Metapher als eine kontingenzbannende ‹Momentaufnahme› vollbringt – darin liegt die Herausforderung lyrischen Sprechens als einer angemessenen Form, dem Drängen des Augenblicks zu begegnen.<sup>70</sup> In solchen ‹circonstance[s] fulguran-

---

die ‹usure› kommt Derrida in einem späteren Text zur Metapher zurück, vgl. Jacques Derrida: *Le retrait de la métaphore*. In: *Psyché. Invention de l’autre*, Paris: Galilée 1987, Bd. 1, S. 63–93.

<sup>66</sup> Vgl. Barbara Johnson: *Poetry and Performative Language*. In: *Yale French Studies* 54 (1977), S. 140–158, hier S. 154, sowie Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*, S. 87.

<sup>67</sup> Vgl. Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 91: Ihre ‹Nichtigkeit› ist die ‹Wahrheit der sinnlichen Dinge› – und diese gilt es ‹aufzuzehren›.

<sup>68</sup> Vgl. Barbara Johnson: *Poetry and Performative Language*, S. 140–158 zu einer Betrachtung der ‹Déclaration foraine› vor dem Hintergrund von John Austins Sprechakththeorie.

<sup>69</sup> Wieder mag das Haupt auch auf die doppelte Erfahrung des Sehens und Denkens weisen.

<sup>70</sup> Vgl. auch Gaston Bachelard: *L’Intuition de l’instant*. Paris: Stock 1992 (1931), S. 111: ‹[Le poète] révèle à la fois, dans le même instant, la solidarité de la forme et de la personne. [...]

te[s]», in denen ungeahnte Beziehungen zwischen allem versammelt werden,<sup>71</sup> besteht – wie in der *déclaration foraine*, die die ‹hortensien gleich› im Licht der untergehenden Sonne schillernde Frauengestalt, ja die Blume der Metapher als die *pensée* der Dichtung selbst<sup>72</sup> ausstellt – letztlich auch der dichterische Spielzug Mallarmés: «Jou[er] la partie [...]: expos[er] notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence ou sa lacune [...] comme la mesure à quoi tout se ré-duit.»<sup>73</sup> Die Fülle der aufplatzenden und dabei den Reichtum ihres Inneren verschüttenden Blütenkapsel (wie es die neuerlich botanische Metapher der «déhiscence» zu verstehen gibt) und die Leere der Lücke («lacune») sind dabei gleichermaßen bestimmend, ja sie sind das ‹Maß aller Dinge›. So ist auch die «vive nue» (V. 5) selbst Metapher der Metapher, «le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée.»<sup>74</sup> Und darin liegt auch ihre Wahrheit, die ‹reichste Erkenntnis›. Dies ist (mit einer Wendung Peter Handkes) gleichsam «des Werkes weithin strahlende Stirn»<sup>75</sup>, die ‹gekrönte Stirn› («le front couronné», V. 4) der Dichtung in ihrer ästhetischen Evidenz.

### 3

Das Gelingen des Augenblicks vollzieht sich im Innern selbst der Dichtung, die Mallarmé nicht ohne Grund «Jeu suprême» nennt, und die um die eigene Kontingenz, um das sie notwendigerweise «durchsengende» «winzig[e] Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt»<sup>76</sup> weiß und dabei bannt. Denn jeder der «Züge» dieses Spiels der Dichtung mit dem Zufall, jede Metapher ist eigentlich ein «acte où le hazard est en jeu» (um eine Formulierung aus Mallarmés *Igitur* zu entlehnen)<sup>77</sup>. Eben darin ähnelt sie der Photographie; führt diese doch erstmals den (nicht kalkulierten) Zufall ins Bild ein, ja kristallisiert sich in ihr der

---

La poésie devient ainsi un instant de la cause formelle, un instant de la puissance personnelle. Elle se désintéresse alors de ce qui brise et de ce qui dissout, d'une durée qui disperse des échos. Elle cherche l'instant. Elle n'a besoin que de l'instant. Elle crée l'instant. »

71 Vgl. *Le livre, instrument spirituel*, S. 224.

72 So wird der Dialog zwischen Dichter und Dame im Schluss-Satz des Prosagedichts als ein fiktiver, innerer lesbar: «notre pensée» tritt an die Stelle von Madame, ohne dass doch diese in ihrer Replik gänzlich verschwände; die Ambiguität scheint gewollt unauflöslich. Vgl. *La déclaration foraine*, S. 98.

73 *Le Mystère dans les Lettres*, S. 230. (Hervorhebung von Vf.)

74 Ebd., S. 231. (Hervorhebung von Vf.)

75 Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 100.

76 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 303.

77 *Igitur ou la folie d'Elbehnon*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 476.

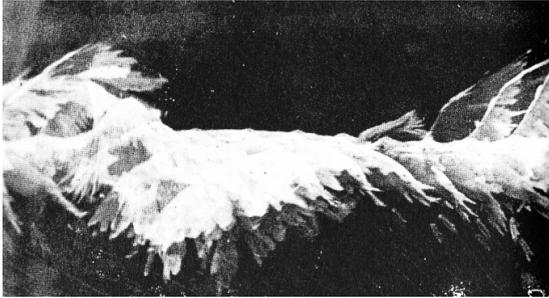


Abb. 1: Étienne-Jules Marey, *étude du vol du géoland*, 1886.<sup>78</sup>

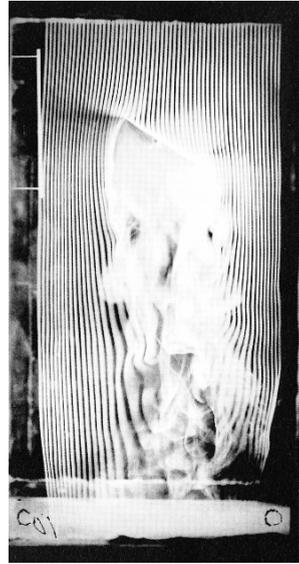


Abb. 2: Étienne-Jules Marey, *Fumées*, XXV, 1901.<sup>79</sup>

gleiche Augenblick der < sinnlichen Gewissheit > – « ce maintenant qui est la nuit » –, wie Yves Bonnefoy mit einer offenbaren Anspielung auf Hegels < Jetzt der Nacht > zu bedenken gibt.<sup>80</sup>

Nun mögen die ersten photographischen Assoziationen, die sich bei der Lektüre Mallarmés einstellen, bestimmte sein – im Fall unseres Sonetts ließe sich, allein in ihrem Nachvollzug der < reinen Bewegung > und ihrer Entdeckung der Zeitlichkeit, wie in ihrer Erschließung der jeweiligen « Sekundenbruchteile »<sup>81</sup> der Bewegung, an die zeitgenössischen *Chronophotographien* Mareys (z. B. seine Studie des Möwenflugs, Abb. 1) denken<sup>82</sup> oder für die einzelnen Metaphern wie « vol d'une flamme » und « vive nue » an Mareys wenig

<sup>78</sup> Étienne-Jules Marey, *Chronophotographie*. In: Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air*, fig. 22, S. 240, Detail.

<sup>79</sup> Étienne-Jules Marey, *Tirage d'après plaque négative sur verre*, in: Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air*, S. 124.

<sup>80</sup> Yves Bonnefoy: *Poésie et photographie*. In: *Poésie et photographie. Lezioni Sapegno 2009*. Mit Beiträgen von Jacqueline Risset, Stefano Agosti, Giacomo Jori, Torino: Nino Aragno 2010, S. 7–35, hier S. 13 und 24.

<sup>81</sup> Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 303.

<sup>82</sup> In ihrem Reichtum ist die mallarmésche Metaphernfolge ungleich komplexer.

später entstandene Aufnahmen bewegten Dampfes, seine « fließenden » Photographien (z. B. ein *Cliché* seiner *Fumées*, Abb. 2).<sup>83</sup>

Doch trotz einer solchen Nähe zu bestimmten Typen (in der Tat wurde Marey < die Sensibilität eines Mallarmé > zugesprochen, und gewiss ist eher Marey *mallarméen* zu nennen, als umgekehrt Mallarmé *mareysien*<sup>84</sup>), ist es das unbestimmte Moment des sich in jeder Photographie herauskristallisierenden Zufalls, das seine Spuren in Mallarmés Dichtung hinterlässt. Solche Spuren sind Bilder erstarrter Bewegung (und bisweilen erwarteter neuerlicher Verflüssigung), die den Blick auf eine Situation oder ein Detail lenken; sie zeigen sich etwa in den Spiegeln der mallarméschen *Intérieurs* (beispielhaft im *Sonnet en -yx*), dem Spiegel Hérodiades, der als ein vereister Brunnen erscheint, und dem erstarrten Flügelgletscher aus *Le vierge, le vivace ...*, sowie in den sich formierenden funkelnden Konstellationen des *Coup de dés* und wieder des *Sonnet en -yx*, oder eben der erstrahlenden < gekrönten Stirn > der Dichtung unseres Sonetts.<sup>85</sup> Dabei mag es sich auch um Metaphern handeln, die die photographische Entstehung, ja den Prozess der Entwicklung der < Licht-Schrift > reflektieren; jedenfalls geht es um den < photographischen > Augen-Blick, den sich Mallarmé gleichsam < dichtend > zu eigen macht – eher eine « vue » denn eine « vision », um die in *Prose* getroffene Unterscheidung zu entlehnen.<sup>86</sup> Denn, so Bonnefoy: « Mallarmé veut regarder comme la photographie regarde. »<sup>87</sup> Und für die Metapher wie die Photographie gilt dasselbe: In der Dunkel-

**83** Vgl. Marta Braun: *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1992; sowie Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard 2004. Vgl. jüngst außerdem die interdisziplinäre Arbeit zu bewegten Formen in der Literatur: Walburga Hülk: *Bewegung als Mythos der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld: transcript 2012.

**84** « Ce savant voyait les objets avec la sensibilité d'un Mallarmé [...] », vgl. Siegfried Giedion: *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*. Übers. von S. Guivarch. Paris: Denoël-Gonthier 1983, Bd. 1: *Les origines* (1948), S. 41 (zit. nach Georges Didi-Huberman: La danse de toute chose. In: G. D.-H./Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air*. S. 173–337, hier S. 277). Paul Valéry, großer Anhänger Mallarmés, wird in seiner *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* 1894 dieses Band zwischen Wissenschaft und Dichtung, Technik und Kunst knüpfen. Vgl. Ebda., S. 277 ff., sowie Walburga Hülk: *Bewegung als Mythos der Moderne*, S. 151–204 (Kap. IV: *Valéry: Philosoph und Dichter des ingenium*).

**85** Vgl. hierzu Yves Bonnefoy: *Igitur et le photographe*. In: Yves Peyré (Hg.): *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux 1998, S. 59–85, hier S. 72 f.

**86** Vgl. *Prose (pour des Esseintes)*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 28–30, hier S. 29: « Oui, dans une île que l'air charge / De vue et non de visions [...] » (V. 21 f.). Vgl. hierzu auch den Kommentar Bertrand Marchals, S. 1175 ff.

**87** Yves Bonnefoy: *Igitur et le photographe*, S. 69.

kammer, dem «unbewusst durchwirkte[n]»<sup>88</sup> Raum der Photographie, wie dem «Bewusstseinsraum» der Dichtung, entsteht eine jede als «acte où le hazard est en jeu»; doch sie eröffnen gerade in ihrer Kontingenz ungeahnte Sinn-dimensionen, sind gleichsam selbst kostbare Blumen des Zufalls.<sup>89</sup>

«Kostbar» ist auch das Sinngebilde der Literatur, «ce pli de sombre dentelle», von dem eingangs bereits die Rede war. Darauf deutet die Metapher vom dort schlafenden «Überfluss», dessen halbe Zufalls-Aspekte – «stryge, nœud, feuillages» – erst nach und nach erwachen. Nicht zufällig lässt das Spitzenge-bilde der Dichtung in seinen Fäden nun genau diesen Reichtum schlummern-der Gestalten erkennen: Wo die Verdichtung des Knotens («nœud») an die Spitze als reines Gespinst in seiner Faktur denken lässt und gleichsam Meta-pher der syntaktischen Verknüpfung ist, die einen gleichwohl vielfältigen, doch «intelligiblen» Zusammenhang garantiert;<sup>90</sup> und wo das Blattwerk («feuillages», auch die «feuilletts» des Buches klingen hier mit) auf ein Pflanzen-Motiv und damit auf die hintergründige Präsenz rhetorischer Blumen (wie der Metapher) weisen mag – denn es geht keinesfalls um den «bois intrinsèque et dense des arbres» sondern darum, im «papier subtil du volume» beispiels-weise «l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage» einzu-schließen<sup>91</sup> –, ist «stryge» diesem Zusammenhang nicht ohne Weiteres einzu-gliedern. Denn mit «stryge» wird (so der *Littre*) ein vampirartiger Wiedergän-ger bezeichnet, ein nächtliches «Fabelwesen» von doppelter Gestalt (mit Frauenkopf und Vogelkörper) – also ein Doppelwesen wie so manches andere, etwa die auch für Mallarmé bedeutsame Sirene.<sup>92</sup> Damit mag Mallarmés «potentielles Bild» des «pli de sombre dentelle» wohl in verblüffender Nähe zu einem der zeichnerischen Experimente und Zufallsbilder Victor Hugos erschei-

<sup>88</sup> Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 303.

<sup>89</sup> Vgl. auch eines der Photographie-Gedichte Bonnefoys (im Zeichen Mallarmés) *Encore une photographie* in: Yves Bonnefoy: *Raturer outre*. Paris: Galilée 2010, S. 14: «[...] Étrange fleur / Que ce débris d'une photographie! / L'être pousse au hasard des rues.» V. 10–12.

<sup>90</sup> «Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité? il faut une garantie – La Syntaxe –» Vgl. *Le Mystère dans les Lettres*, S. 232. Die Metapher des «pivot», «Drehpunkt», «Angelpunkt» hat mit dem «nœud» den verbindenden Punkt gemein, der sich jedoch in eine «voltige indéfinie de sens» öffnet, wie Jacques Derrida mit Blick auf den sich der «univocité» verschließenden «pivot» bemerkt hat. Vgl. Jacques Derrida, *La double séance*, S. 215–346, S. 338. Vgl. zur syntaktischen, ja «dystaktischen» Versprengung beim späten Mallarmé jüngst Quentin Meillassoux: *Le Nombre et la sirène*, S. 113 f.

<sup>91</sup> *Crise de vers*, S. 210.

<sup>92</sup> Vgl. die digitalisierte Fassung des *Littre*, s. v. *stryge*. Der *Trésor de la langue française informatisé* gibt eine ähnliche Definition und ergänzt diese um zeitgenössische literarische Beispiele Gautiers und Coppées, vgl. s. v. *stryge/stryge*.



Abb. 3: Victor Hugo, *Dentelles et spectres*, 1855/56.<sup>93</sup>

nen. So sind auf Hugos Skizze mit dem Titel *Dentelles et spectres* (Abb. 3) der Abdruck einer Spitze und einzelne hinzu gezeichnete Linien zu sehen, die in ihrem Zusammenspiel eine Reihe unvollständiger Gestalten (einen Vogel, Gesichtsumrisse, Augen, Nasen und Münder) erkennen lassen.<sup>94</sup>

Doch im Gegensatz zu Hugos aus der Spitze aufsteigenden Gespenstern existiert Mallarmés Fabelwesen nicht und verdoppelt als spektraler ‹Wiedergänger› (gleichsam ‹bleibend im Verschwinden›<sup>95</sup>) die Vorstellung vom im Spitzengebilde schlummernden Reichtum, der uns ‹zufällt›, der also augenblicklich erwacht, nur um aufs Neue in den Schlaf zu tauchen. Als eine der Erscheinungen des ‹potentiellen Bildes› trägt er zu seiner Sinnkonstitution bei und ist wesentlicher Aspekt dessen, was ‹Literatur› für Mallarmé bedeutet. Denn ihre Wahrheit ist die ‹Wahrheit des Augenblicks›, und ihr Reichtum – das Spiel der Metapher, die (ebenso wie die Photographie) den Zufall als konstruktives, notwendiges Moment einschließt – ist der der ‹sinnlichen Gewiss-

<sup>93</sup> Das Blatt Hugos findet sich im Ausstellungskatalog der Frankfurter Kunsthalle Schirn: Raphael Rosenberg/Max Hollein (Hg.): *Turner, Hugo, Moreau*, S. 169, Abb. 54.

<sup>94</sup> Georges Didi-Huberman spricht hier von einer ‹transpiration de visages›, vgl. sein *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit 1998, S. 156, vgl. besonders die Kapitel *Don de la page, don du visage* (S. 152–166) und *Éloge du diaphane* (S. 99–110).

<sup>95</sup> Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 85.

heit): « die *reichste* Erkenntnis, ja [...] eine Erkenntnis von unendlichem Reichtum ».<sup>96</sup> Auf diese Weise birgt das kostbare, diaphane Spitzengebilde der Dichtung das <Unendliche>; « [il] retient l'infini » – in der <reinen Bewegung>, dem « *rythme total* »<sup>97</sup> zwischen Schwarz und Weiß, <zwischen> der aus dem Nichts entstehenden dunklen Spitzen-Schrift und jenem erst durch diese erkennbaren <Hintergrund>, den <blancs>, « [qui] assument l'importance »<sup>98</sup>, als « Distinktionsdimension »<sup>99</sup> jeden Seins.

## Bibliographie

### Quellen

- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). In: *Medienästhetische Schriften*. Hg. von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 300–324.
- Bonnefoy, Yves: *Igitur et le photographe*. In: Yves Peyré (Hg.): *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux 1998, S. 59–85.
- Bonnefoy, Yves: *Poésie et photographie*. In: *Poésie et photographie. Lezioni Sapegno 2009*. Mit Beiträgen von Jacqueline Risset, Stefano Agosti, Giacomo Jori. Torino: Nino Arago 2010, S. 7–35.
- Bonnefoy, Yves: *Raturer outre*. Paris: Galilée 2010.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960). *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck 2010 (1986), Bd. 1: *Hermeneutik 1*.
- Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. In: *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 603), Bd. 3.
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Hg. von Bertrand Marchal. Vorwort von Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard 1995 (Folio classique, 2678).

<sup>96</sup> Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 82.

<sup>97</sup> *Crise de vers*, S. 211: « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs. »

<sup>98</sup> *Observation relative au poème* Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. In: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 391. Vgl. ferner zum <blanc> und zum <Zwischen>, auch in Anlehnung an Jacques Derridas « double marque » (vgl. *La double séance*), Manfred Frank: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. In: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 213–238, bes. S. 230 f.

<sup>99</sup> Vgl. Wolfram Högerebe: *Die Wirklichkeit des Denkens*. Hg. von Jens Halfwassen und Markus Gabriel. Heidelberg: Winter 2006, S. 40, sowie Wolfgang Högerebe: *Echo des Nichtwissens*. Berlin: Akademie Verlag 2007.

- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998–2003 (Bibliothèque de la Pléiade, 65.497).
- Strindberg, August: *Du hasard dans la production artistique*. Paris: L'échoppe 1990 (<sup>1</sup>*Revue des Revues* 1894).
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, In: *Werkausgabe in 8 Bänden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 501), Bd. 1.

## Sekundärliteratur

- Agosti, Stefano: „Je dis: une fleur!“ – l'idée de la nature et de l'art chez Mallarmé. In: *Lendemains* 40 (1985), S. 5–10.
- Agostini, Giulia: Herméneutique de la contingence – Mallarmé et Gadamer. In: *GRM* 65 (erscheint 2015).
- Austin, Lloyd James: Mallarmé et le rêve du Livre. In: *Essais sur Mallarmé*. Manchester/New York: Manchester University Press 1995, S. 66–91.
- Bachelard, Gaston: *L'Intuition de l'instant*. Paris: Stock 1992 (<sup>1</sup>1931).
- Benoît, Eric: *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*. Genève: Droz 2007.
- Bohac, Barbara: *Jouir partout ainsi qu'il sied: Mallarmé et l'esthétique du quotidien*. Paris: Classiques Garnier 2012.
- Braun, Marta: *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1992.
- Davies, Gardner: *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris: Corti 1959.
- Derrida, Jacques: *La double séance*. In: *La dissémination*. Paris: Seuil 1972, S. 215–346.
- Derrida, Jacques: *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*. In: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, S. 247–324.
- Derrida, Jacques: *Le retrait de la métaphore*. In: *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée 1987, Bd. 1, S. 63–93.
- Didi-Huberman, Georges: *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit 1998.
- Didi-Huberman, Georges: La danse de toute chose. In: Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard 2004, S. 173–337.
- Didi-Huberman, Georges/Mannoni, Laurent: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard 2004.
- Durand, Pascal: *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*. Paris: Seuil 2008.
- Frank, Manfred: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. In: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 213–238.
- Gamboni, Dario: Fabrication of accidents. Factura and chance in Nineteenth-Century Art. In: *RES. Anthropology and Aesthetics* 36 (1999), Sonderheft *Factura*, S. 205–226.
- Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, 2002.
- Gamboni, Dario: Acheiropoiesis, Autopoiesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert. In: Friedrich Weltzien (Hg.): *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 2006, S. 63–74.

- Hogrebe, Wolfram: *Die Wirklichkeit des Denkens*. Hg. von Jens Halfwassen und Markus Gabriel. Heidelberg: Winter 2006.
- Hogrebe, Wolfram: *Echo des Nichtwissens*. Berlin: Akademie Verlag 2007.
- Hülk, Walburga: *Bewegung als Mythos der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld: transcript 2012.
- Jankélévitch, Vladimir: *L'ironie*. Paris: Flammarion 1964.
- Johnson, Barbara: Poetry and Performative Language. In: *Yale French Studies* 54 (1977), S. 140–158.
- Marchal, Bertrand: *Lecture de Mallarmé*. Paris: Corti 1985.
- Marchal, Bertrand: *La Religion de Mallarmé*. Paris: Corti 1988.
- Meillassoux, Quentin: *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés*. Paris: Fayard 2011.
- Norman, Barnaby: The Tragedy of Nature: The Sunset and the Destruction of Metaphor in the Writings of Mallarmé and Derrida. In: *Parrhesia* 9 (2010), S. 80–93.
- Peyré, Yves: *Plis et déplis*. Lugano: Pagine d'arte 2011.
- Richard, Jean-Pierre: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil 1961.
- Rosenberg, Rafael/Hollein, Max (Hg.): *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*. München: Hirmer 2007.
- Roudaut, Jean: *Un mardi rue de Rome*. Bordeaux: William Blake 2012.
- Stierle, Karlheinz: Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu *A la nue accablante* .... In: *Lendemain* 40 (1985), S. 11–18.
- Stoellger, Philipp: Die Vernunft der Kontingenz und die Kontingenz der Vernunft. Leibniz' theologische Kontingenzwahrung und Kontingenzsteigerung. In: Ingolf U. Dalferth/ Philipp Stoellger (Hg.): *Vernunft, Kontingenz und Gott. Konstellationen eines offenen Problems*. Tübingen: Mohr Siebeck 2000, S. 73–116.
- Utz, Konrad: *Philosophie des Zufalls. Ein Entwurf*. Paderborn: Schöningh 2005.
- Wehle, Winfried: Literatur als Bewegungsraum. Prousts kinästhetischer Ausgang aus der Krise des modernen Subjekts. In: Matei Chihaia/Katharina Münchberg (Hg.): *Marcel Proust: Bewegendes und Bewegtes*. München: Fink 2013, S. 37–57.

Cornelia Klettke (Potsdam)

# Der Biss der Schlange und die Ironie des langen Augenblicks in der klassischen Moderne

Paul Valéry, *La Jeune Parque*

## Die autoreflexive Dimension des Textes. Der Schaffensakt als Akt der Selbstanalyse

Unter den lyrischen Texten von Paul Valéry gibt es eine Reihe von Beispielen, die auf das Entdecken und Erkennen der Funktionsweise des schöpferischen MOI verweisen. In verschiedenen Variationen führt der Dichter die autoreflexive Dimension seines Schaffensaktes als einen Akt der Selbstanalyse vor. Das prominenteste Beispiel hierfür ist das Gedicht *La Jeune Parque*. Nach Valérys eigenen Aussagen liegt die Entstehungszeit dieses allgemein als hermetisch geltenden Textes zwischen 1913 und 1917.<sup>1</sup> Das aufwendige Sprachkunstwerk verhüllt eine Sinnggebung. Wir unternehmen den Versuch, uns dem Gedicht mit den Kriterien der Poetik des Simulakrums zu nähern und gewinnen mit dieser Vorgehensweise einen Zugang zu Valérys Welt von *La Jeune Parque*.

Ein Jahr nach der Erstveröffentlichung von *La Jeune Parque* verfasst Valéry das kleine Sonett *Le Sylphe*,<sup>2</sup> das wir unserer Interpretation voranstellen, da wir an diesem kurzen Text ein wesentliches Phänomen des Valéryschen Denkmodells ‹Corps Esprit Monde› ansprechen möchten, das als Struktur seinen Texten zugrunde liegt. Die Berücksichtigung dieses Phänomens wird uns für das Verständnis des wesentlich komplizierteren und komplexeren Textes der *Jeune Parque* hilfreich sein.

---

<sup>1</sup> Vgl. Kommentar zu *La Jeune Parque*. In: Paul Valéry: *Œuvres*. 2 Bde. Hg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade, 127.148.), Bd. 1, S. 1621 und S. 1623. Nach den Kommentatoren der deutschen Ausgabe entstand das Poem mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits seit Ende 1912 bzw. Anfang 1913. Vgl. Karl Alfred Blüher/Jürgen Schmidt-Radefeldt: Kommentar zu *Die Junge Parze*. In: *Werke*. 7 Bde. Hg. von K. A. B. und J. Sch.-R. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1989–1995. Bd. 1: *Dichtung und Prosa* (1992), S. 601. Die Erstveröffentlichung von *La Jeune Parque* im Verlag der *Nouvelle Revue Française* datiert auf den 30. 4. 1917.

<sup>2</sup> Verfasst im Juli 1918, erstmals veröffentlicht im Januar 1922 in der Zeitschrift *Intentions*, Nr. 1 und im selben Jahr in die erste Ausgabe von *Charmes* aufgenommen (Vgl. Paul Valéry: *Œuvres*. Bd. 1, S. 136 f. und S. 1677, sowie Paul Valéry: *Werke*. Bd. 1, S. 148 ff. und S. 621).

In seinem großen Gedicht *La Jeune Parque* maskiert der Dichter die Inspiration, d. h. den lyrischen Augenblick, gleichnishaft mit der Metapher des Schlangengebisses. Der Weg der Initiation führt ihn in ein unendlich erscheinendes Labyrinth von phantasmatischen Bildern des Werdens und Vergehens aus dem Reservoir vornehmlich des antiken Mythos. Der Dichter, der sich hinter mythischen Figuren – der Parze, der Pythia, der Sybille – verbirgt, versprachlicht in hermetischen Worten den Andrang von Imaginationen und Phantasmen, die aus dem primordialen Chaos aufsteigen. Dabei wird der Schöpfungsakt, der auf den lyrischen Augenblick der Inspiration folgt, mit einer dissimulativen Metaphorik aus der Mythologie umkreist. Die Spirale mündet in einen «moment souverain»<sup>3</sup>, der einem Akt der Befruchtung nachempfunden zu sein scheint. Die Sprache wiederholt das Geheimnis des Unsagbaren und verschleiert das Begehren als den initialen Impuls aller schöpferischen Kreativität.

### Der Akt der Inspiration als flüchtige sinnliche Wahrnehmung in *Le Sylphe*

In dem Gedicht *Le Sylphe* vollzieht sich das Ereignis der Inspiration gleichsam «[e]ntre deux chemises»:

Ni vu ni connu,  
Le temps d'un sein nu  
Entre deux chemises!<sup>4</sup>

als ein Akt der Wahrnehmung und des Einatmens eines Parfums. Dieser Wohlgeruch, als flüchtige sinnliche Wahrnehmung verstanden, wird durch seine Personifizierung als Luftgeist Sylphe in die Sphäre des *Imaginaire* verschoben. Die Dauer einer Inspiration, die die Sinne mit einem verzaubernden – auch erotisch konnotierten – Hauch erfasst, ist nur ein flüchtiger Augenblick, gleichzusetzen mit dem Biss der Schlange. Dieser Moment hat eine doppelte Wirkung: Er reizt die Sinne, hier den Geruchssinn, und verwirrt gleichzeitig den Geist, das Ich des Autors, so dass sich dieses im Unbewussten verliert. Der schöpferische Augenblick erscheint als ein absoluter Moment, der, da der Geist in ihm absent ist, aus der Zeit fällt und der als Ereignis gleichsam in einer Lücke zwischen zwei Phasen des Bewusstseins stattfindet. Darin liegt seine mythische Qualität, die verbunden ist mit der Eigenschaft des Unsagbaren.

<sup>3</sup> Paul Valéry: *La Jeune Parque*. In: *Œuvres*, Bd. 1, S. 107, V. 392.

<sup>4</sup> In: Paul Valéry: *Œuvres*. Bd. 1, S. 137, V. 12–14.

Dieses Ereignis der Inspiration als der lyrische Augenblick lässt sich in der Sprache nur retrospektiv als eine phantasmatische Erfahrung festhalten. Es ist so flüchtig, dass es sich bereits im Augenblick der Wahrnehmung selbst entzogen hat.

## Die Inspiration als Ereignis auf der Ebene des körperlichen Gefühls

Wie in *La Jeune Parque* handelt es sich für Valéry auch in *Le Sylphe* um die Erforschung des «sentiment physiologique de la conscience» (des körperlichen Gefühls des Bewusstseins), d. h. um das Verstehen des «fonctionnement du corps» in seiner Beziehung zum Geist.<sup>5</sup> In dem Gedicht *Le Sylphe* vergleicht Valéry ironisch-spielerisch den Geist *alias spiritus* = Ereignis mit einem Hauch von Wohlgeruch auf der Ebene des Sinnlichen. Die poetische Inspiration wird so ironischerweise transformiert, mehr noch dekonstruiert und in eine komplexe Vorstellung verwandelt, die Michel Foucault in Opposition zur Metaphysik als «fantasmaphysique»<sup>6</sup> bezeichnet. Wir erkennen hier auch die Nähe Valérys zu Lukrez.<sup>7</sup> Der antike Naturphilosoph steht unverkennbar Pate bei dem Schlangenbiss in *La Jeune Parque*, wie wir bereits andernorts ausgeführt haben.<sup>8</sup>

## Die imaginäre Vision der Schlange und das schöpferische Begehren des Dichters

Als Zugang zu dem hermetischen Text von *La Jeune Parque* dient uns ein verschlüsselter Satz von Valéry, für den sich mit der Vision des Schlangenbisses

5 Paul Valéry: *Cahiers*. 29 Bde. Paris, C.N.R.S. 1957–1961, Bd. 20, S. 250. Vgl. Cornelia Klettke, Ereignis und Phantasma in *La Jeune Parque* von Valéry. In: C. K./António C. Franco/Gunther Hammermüller (Hg.): *Ästhetik der Texte – Varietät von Sprache. Beiträge zu Paul Valéry und zur Romanischen Philologie. Festschrift für Jürgen Schmidt-Radefeldt zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr 2000, S. 29–42, S. 35.

6 Vgl. die pseudo-metaphysische «Lehre» von Michel Foucault: *Theatrum philosophicum*. In: *Critique* 282 (1970), S. 885–908, S. 890 und S. 889; vgl. ebenso Michel Foucault: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard 1994, Bd. 2, S. 75–99.

7 Näheres zu unserer Interpretation von *Le Sylphe*, vgl. Cornelia Klettke: *Le parfum du Sylphe – Sur l'écriture-simulacre valéryenne*. In: Paul Gifford/Robert Pickering/Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry à tous les points de vue. Hommage à Judith Robinson-Valéry*. Paris: L'Harmattan 2003, S. 117–122.

8 Vgl. Cornelia Klettke: Ereignis und Phantasma, in *La Jeune Parque* von Valéry.

das *Imaginaire* eröffnet: «*L'imaginaire mord et déchire le réel*». <sup>9</sup> Dieser Satz spiegelt die Vorstellung Valéry's von dem Moment des Unbewussten, den wir soeben im Zusammenhang mit dem Sylphe evoziert haben. Es erheben sich zwei Fragen: Wie verstehen wir die Schlange? Wie verstehen wir den Biss? Wir sehen die Schlangenmetaphorik als eine «*vision centrale*» <sup>10</sup> des schöpferischen Geistes, die aus dem *Imaginaire* auftaucht und zum beherrschenden Phantasma wird. Wir erkennen eine Parallele zu dem frühen Essay Valéry's über Léonard, in dem die Spinnenmetapher als «*zentrale Vision*» den überragenden Geist und das universale Netz der von diesem hergestellten Analogiebeziehungen und Transferleistungen verbildlicht. Demgegenüber gehört die Schlangenmetapher in den Bereich der Erforschung des Schicksals (Parze, Pythia, Sybille), des Gebärens und Sterbens, letztlich der Erbsünde (Eva und die Schlange). Der christliche Begriff der Erbsünde bzw. der Sünde überhaupt (des «*péché*») kommt in *La Jeune Parque* allerdings nicht vor, da Valéry als Dichter der Moderne im Gefolge von Baudelaire und Nietzsche die christliche Sichtweise außer acht lässt. Die imaginäre Vision der Schlange verbindet sich mit dem Begehren des Dichters, einen schöpferischen Akt zu vollführen, d. h. eine Beziehung zu der geistigen Vorstellung herzustellen. Im System Valéry's ist dafür das körperliche Ereignis erforderlich, um den Geist und den Körper in eine Relation zu bringen. Die sensorielle Berührung mit der Schlange, die über die Augen des Geistes stattgefunden hat, <sup>11</sup> wird ins Körperliche transponiert durch den Biss. Dieser Akt löst ein Universum von Bildern aus, mit dessen Hilfe der Dichter-Philosoph seinen Zugang zur poetischen Sprache suggeriert und fiktionalisiert.

## Der Übergang vom Bewussten zum Unbewussten. Der Abstieg durch ein Labyrinth von Trugbildern

In *La Jeune Parque* rekurriert Valéry auf diesen absoluten Augenblick (den Schlangenbiss), den er als Herausforderung seines Geistes betrachtet, der Au-

<sup>9</sup> Eintrag in die *Cahiers* vom 20.21/1/22, unter dem Obertitel «*Difficilis descensus Averno*» (In: *Cahiers*, 2 Bde. Hg. von Judith Robinson. Paris: Gallimard 1973–1974 [Bibliothèque de la Pléiade, 242.254], Bd. 2, S. 440 f., S. 441.

<sup>10</sup> Paul Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894). In: P. V.: *Œuvres*. Bd. 1, S. 1153–1199, S. 1154.

<sup>11</sup> Vgl. «*les yeux de son esprit*» (Paul Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, S. 1195). Valéry zitiert Clerk Maxwell im Vorwort zu *Traité d'électricité et de magnétisme* (nach der Übers. von Seligmann-Lui). Vgl. die «*note*» von Valéry (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, S. 1194). Vgl. auch Cornelia Klettke: *L'essai d'un portrait de l'intellect en tant que simulacre*: Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894). In: Pierre

genblick des Unbewussten, in dem das *Imaginaire* aufscheint, das für ihn zunächst « une tache obscure »<sup>12</sup> darstellt, den er erkennen und erklären möchte. Er nähert sich den Abgründen des Unbestimmten jenseits der Möglichkeiten des Erkennens auf poetischen Umwegen, indem er simulakre Bilder, d. h. Schein- oder Trugbilder, schafft. Der Text kann wie ein Traum erscheinen, da der Autor eine Traumsituation inszeniert, in der das MOI so tut, als ob es den Übergang vom Bewussten zum Unbewussten (« passage du conscient à l'inconscient »<sup>13</sup> und umgekehrt in zwei komplementären Operationen vollzieht. Um zu dem dunklen Fleck des Unbewussten zu gelangen, sieht sich der Autor auf einem Abstieg in die Tiefen seines Inneren. Dabei stellt er sich vor, dass sein « Moi fonctionnel »<sup>14</sup>, d. h. sein agierendes, in Bewegung befindliches Ich, eine komplementäre Verdopplung erfährt, die eine Metamorphose in eine Reihe von verschiedenen Masken erlaubt: *Parque, serpent, monstre*. Diese Träumerei stellt sich ihm als ein bewusster Akt vor: « [...] c'est une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la conscience consciente ».<sup>15</sup> « [L]a conscience consciente » erscheint hier als ein übermenschlicher Akt der Bewusstmachung dessen, was unbewusst ist. Valéry empfindet diese Tiefen (« profondeurs »), in denen die durch die Schlange maskierte Begierde ihre Wirkung ausübt, als « enfers pensifs »<sup>16</sup>, als gedankliche Hölle. Der Abstieg in diese Regionen wird von ihm ambivalent inszeniert als Glück und Qual, als große Gefahr für das Ich, das sich dabei in den « blancs » und Ritzen<sup>17</sup> verlieren und verderben, selber Schaden nehmen kann. Ohne das MOI, das sich diesem Wagnis aussetzt, ist die Rede nicht mehr als ein unverständliches Gestammel: « Entre des mots sans fin, sans moi, balbutiés ... »<sup>18</sup>. Diese Konzeption des MOI durch seine paradoxe Verdopplung (« la conscience consciente ») und seine Camouflage auf der

---

Glaudes/Boris Lyon-Caen (Hg.): *Essai et essayisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier 2014, S. 249–262, S. 260. In *La Jeune Parque* heißt es: « Je me voyais me voir, sinieuse » (*Œuvres*, Bd. 1, S. 97, V. 35).

<sup>12</sup> Paul Valéry: *Cahiers*, Bd. 4, S. 731.

<sup>13</sup> Ebda., S. 33.

<sup>14</sup> Zu diesem Begriff vgl. die Zeichnung in den *Cahiers* (Bd. 24, S. 145 [1940–1941]). Näheres zu den « Moi's fonctionnels complémentaires » vgl. Cornelia Klettke: Ereignis und Phantasma in *La Jeune Parque* von Valéry, S. 33.

<sup>15</sup> Valéry bezogen auf *La Jeune Parque*, in: *Lettres à quelques-uns*. Paris: Gallimard 1952, S. 144; zitiert in: Anmerkungen zu *Die Junge Parze*. In: *Werke*, Bd. 1, S. 603. Vgl. auch Alain, in: Paul Valéry, *La Jeune Parque précédé de Le Philosophe et la Jeune Parque*. Neu hg. und komm. von Alain. Paris: Gallimard 1953 (<sup>1</sup>1936), S. 128.

<sup>16</sup> Paul Valéry, *La Jeune Parque*, S. 98, V. 68.

<sup>17</sup> « Le moi peut utilement être regardé comme une tache obscure, une lacune, un punctum caecum du champ de la conscience » (*Cahiers*, Bd. 4, S. 731).

<sup>18</sup> Paul Valéry: *La Jeune Parque*, S. 109, V. 456.

Ebene der poetischen Sprache korrespondiert mit der diskontinuierlichen und fragmentarischen Struktur des Gedichtes, die den Leser oder Rezipienten in den imaginären Bereichen des Mythischen umherirren lässt.

## Der Abstieg in die ‹Gedankenhölle›. Die Büchse der Pandora als weibliche Seele; der weibliche Schoß als Hort der Schlange

Der Titel des Gedichts, *La Jeune Parque*, ist keineswegs geeignet, auf dieser Irrfahrt eine sichere und zuverlässige Orientierung zu geben. Ein derartiger Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Die Tatsache, dass Valéry ursprünglich vorhatte, unter anderen Titeln das Gedicht ‹Pandore›<sup>19</sup> zu nennen, führt zu einer bisher vernachlässigten Lektüre. Mit der Maske der ‹Pandore›, die im ganzen Gedicht eine Erinnerungsspur als Archetyp der *femme fatale* hinterlässt, suggeriert der Text die Abgründe des Weiblichen. Die berühmte Büchse der Pandora könnte man als einen Spiegel der Seele deuten, die die Abgründe und die Rätsel in sich umschließt: die Unmöglichkeit, das (böse) Schicksal abzuwenden, die Verführung, die Verzauberung, das Diabolische, das Tierhafte, das Stumme, das undurchdringliche Labyrinth, die Dissonanz, die destruktive Kraft, die Unbeständigkeit. Als Echo auf die misogynen Tradition inszeniert der Dichter mit leicht ironischer Distanz das Weibliche in Verbindung mit den Simulakren der Hölle und des Todes sowie mit dem Vorurteil des Mangels an kritischer Vernunft.

Das Gedicht überträgt das Konzept Seele<sup>20</sup> in eine metaphorische Sprache, die auf den weiblichen Körper anspielt. Für Valéry ist Seele ein vager Begriff, keine metaphysische Idee. Der Begriff ‹âme› kommt zwar bei Valéry noch vor, wird jedoch diskreditiert und verschoben in die Richtung des Tierisch-Instinkthaften. Im Sinne der Klassiker der Moderne suggeriert der Begriff Seele für Valéry ein ‹faux infini›, ein falsches Unendliches, das sich, wie Deleuze

<sup>19</sup> Vgl. die Anmerkungen zu *Die Junge Parze*, S. 602. Zur Entwicklungsgeschichte des Titels vgl. Florence de Lussy: *La genèse de La Jeune Parque de Paul Valéry. Essai de chronologie*. Paris: Minard 1975, S. 42. Sylvie Ballestra-Puech verweist auf die Aktualisierung des Mythos der *femme fatale* in *La Jeune Parque*: Helena, Pandora, Psyche, Parze. Vgl. S. B.-P.: *Lecture de La Jeune Parque*. Paris: Klincksieck 1993 (Bibliothèque contemporaine), S. 26.

<sup>20</sup> Der Begriff ‹âme› kommt in *La Jeune Parque* insgesamt zehnmal vor (vgl. S. 97–110: V. 31, 43, 54, 75, 163, 263, 285, 361, 373, 501). Der weniger häufige Begriff ‹cœur› ist in diesem Text ähnlich konnotiert wie ‹âme›. Auch Leo Pollmann trifft in seiner Interpretation zu *La Jeune Parque* keine begriffliche Unterscheidung zwischen ‹âme› und ‹cœur›. Vgl. Helene Harth/Leo Pollmann: *Paul Valéry*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 189 ff.

bemerkt, als Illusion des Metaphysischen enthüllt,<sup>21</sup> die man in die Sphäre des Phantastischen verweist. In der theatralischen Inszenierung der Metamorphosen wird die Büchse der Pandora zur weiblichen Seele permutiert und in der phantastischen Imagination als Behälter gesehen, der das Ungeheuer der Hölle *alias* die Schlange<sup>22</sup> enthält. In diesem Bild überlagert sich die körperliche Vorstellung des weiblichen Schoßes, sprich Unterleibs, mit dem in der Büchse der Pandora eingeschlossenen teuflischen Ungeheuer:

L'âme avare s'entr'ouvre, et du monstre s'émeut  
Qui se tord sur le pas d'une porte de feu ...<sup>23</sup>

Die Anspielung an Dante (die drei wilden Tiere und das Höllentor) ist hier gewiss unübersehbar, wenngleich in *La Jeune Parque* die auf die Unterwelt verweisenden Spuren ambivalent sind, da sie zugleich zu Vergil führen.

## Das Gedicht als « comédie de l'intellect ». Eine *mise en abyme* weiblicher Stimmen

Das Gedicht enthält eine ironische Dimension, die der paradoxen Verdopplung geschuldet ist. Das lyrische Ich als Stimme des « *homme tout intelligence* »<sup>24</sup> wechselt mit einem lyrischen Ich, das sich unter einer Reihe von weiblichen Masken verbirgt. *La Jeune Parque* als « comédie de l'intellect » entfaltet sich in einer *mise en abyme* von weiblichen Stimmen. In einer virtuoson Kompositorik verfolgen sich wie in einem polyphonen Satz die rivalisierenden Stimmen der Jungfräulichkeit (Parze als Jungfrau, Artemis, Leda u. a.) mit denen des weiblichen Orakels, der wissenden und weissagenden Frauen, die die Fäden des Schicksals spinnen und in die Bereiche der Unterwelt verwiesen sind (Parze als « Divinité du Styx »,<sup>25</sup> Pythia, Sibylle) sowie mit denen, die das Odium der

21 Zum « faux infini » als Illusion vgl. Gilles Deleuze: *Lucrèce et le simulacre*. In: G. D.: *Logique du sens*. Paris: Minuit 1969, S. 375–377.

22 Paul Valéry: *La Jeune Parque*, S. 98.

23 Ebda., S. 98, V. 75 f.

24 Vgl. Paul Valéry: *Cahiers*, Bd. 6, S. 604; vgl. auch Paul Valéry, *Cahiers. 1894–1914*. Hg., komm. und eingel. von Nicole Celeyrette-Pietri und Robert Pickering, Bd. 1, S. 337. Vgl. dazu Cornelia Klettke: *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Fink 2001, S. 49, das Kap. über Valéry, Teil 1.2.

25 Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt weisen darauf hin, dass die Parze in einer Frühfassung des Poems von Valéry als « Divinité du Styx » bezeichnet wurde. Vgl. Kommentar zu *La Jeune Parque*, S. 606, Anm. 4.

Schlange umgibt, sei es als unschuldiges Opfer eines Schlangenbisses (Eurydike), als potentielles, gleichsam seelisches Opfer durch das Phantasma «Schlange» (Psyche) und als Herrscherinnen, die das Ungeheuer entfesseln (die Göttin der Zwietracht, Eris, als Verantwortliche für den trojanischen Krieg).<sup>26</sup> Auch die Figur der Pythia ist im Kontext der Schlange zu sehen.<sup>27</sup> Sie erscheint in ihrer mystischen Beziehung zur Schlange als eine Art Beschwöerin und bildet einen mythischen Gegenpol zum Männlich-Apollinisch-Solaren, durch das der Exorzismus, die Erlösung von dem phantasmatisch-obsessiven Komplex, bewirkt wird. Unübersehbar sind die Anspielungen auf Eva,<sup>28</sup> die verführte Verführerin, die Mutter («*mère*»<sup>29</sup>), die Urmutter («*aïeule*»<sup>30</sup>).

## Der lyrische Augenblick der «Befruchtung». Das Ereignis als Phantasma der Erinnerung

In diesem «Chor» der Frauen tritt die Schlange als stumme Figur auf, deren Handlung – der Biss – kurz zuvor stattgefunden und sich bereits ins Mythische entzogen hat:

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Wir erinnern hier an Valérys ursprüngliche Intention, das Gedicht *Helena* zu nennen [vgl. hierzu erstmals Octave Nadal, in: Paul Valéry: *La Jeune Parque. Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs et brouillons inédits du poème*. Présentation et étude critique des documents par O. Nadal. Paris: Le Club du Meilleur Livre 1957, S. 281. Vgl. auch F. de Lussy: *La genèse de «La Jeune Parque» de Paul Valéry. Essai de chronologie*. Paris: Minard 1975, S. 15], was uns zu einer Spiegelung Helena-Eris veranlasst. – M. Foucault suggeriert auch ein Echo an den Gifttod der Kleopatra als exemplarisches Ereignis. Vgl. M. Foucault: *Theatrum philosophicum*, S. 890.

<sup>27</sup> Vgl. den schlangenumwundenen Dreifuß als Sitz. – In Valérys Gedicht *La Pythie* sind die Anklänge an Lukrez unübersehbar. Der Autor selbst rückt beide Gedichte unter dem Aspekt des Bewusstseins vom körperlichen Geschehen eng zusammen: «Dans la *Parque* et la *Pythie*, seul poète qui, je crois, l'aït tenté, j'ai essayé de me tenir dans le souci de suivre le sentiment physiologique de la conscience» (*Cahiers*, Bd. 20, S. 250).

<sup>28</sup> L. Pollmann (Harth/Pollmann: *Paul Valéry*, S. 194) sieht in dem Schlangenbiss einen «Schmerz zur Erkenntnis». Unter Berufung auf Maurice Bémol (*La Parque et le Serpent*. Paris 1955, Kap. VII–VIII) sieht er trotz der Reminiszenzen an die *Genesis* entscheidende Unterschiede von *La Jeune Parque* zum biblischen Mythos.

<sup>29</sup> *La Jeune Parque*, S. 104, V. 294.

<sup>30</sup> Ebd., S. 110, V. 488.

<sup>31</sup> Ebd. S. 97, V. 37.

So ist der Ursprung, « *coïncidence de la présence et de l'événement initial* »<sup>32</sup>, nicht zu fassen. Das singuläre Ereignis des lyrischen Augenblicks hat sich durch den zeitlichen «*écart*» bereits in das Phantasma der Erinnerung entzogen. In seiner Absenz ist es immer schon das Simulakrum des «*événement*». Aus der phantasmatischen Wiederholung des Ereignisses resultiert die labyrinthische Multiplizität der Metaphern.

Mit der Substitution der Schlange (*le serpent, le reptil, le monstre*) durch die Parze ist wiederum ein Gleiten zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip zu beobachten. Die Aufhebung der Identität von Männlichem und Weiblichem erlaubt dem Autor ein Versteckspiel im Trugbildraum einer phantasmatischen Idee:

Je baisais sur ma main cette morsure fine, [...]»<sup>33</sup>

## Das Zusammenspiel von Idee und Ereignis

Zur Verschleierung seiner Einlassung auf Unternehmungen in Bereiche, die sich der Strenge eines rational-logischen Denkens entziehen, lässt sich das MOI des Dichters durch die simulakre Parze «vertreten», die von einem anderen *point de vue* aus sein Schatten ist.<sup>34</sup> Durch das gleichsam «poröse» Metapherngewebe der Oberfläche scheint die autoreflexive Dimension hindurch, die nicht ohne ironischen Effekt bleibt.

Die Schlange gibt mit ihrem Biss in die Hand des Dichters *alias* Parze den initialen Impuls für die «Zeugung» des Gedichts. Dem sadistischen Begehren der Schlange entspricht das masochistische Begehren des Ich, das in einem autoreflexiven Akt die Wunde küsst. Es ist ein Akt des Begehrens und der Qual. Das Bild des Kusses symbolisiert die vampiristische Begierde des Dichters, das Schlangengift wie das *pharmakon* der Poesie aufzusaugen. Valéry inszeniert

32 Paul Valéry: *Cahiers*, Bd. 15, S. 526 [1931–32]). Der vollständige Satz Valérys lautet: «Certains vont au plus loin de l'origine – qui est coïncidence de la présence et de l'événement initial – et essaient d'aller dans cet écart trouver l'or, le diamant.» Zitiert auch bei Jacques Derrida: *Qual quelle: les sources de Valéry*. In: J. D.: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, S. 325–363; S. 345.

33 *La Jeune Parque*, S. 99, V. 98.

34 Vgl. *Le Philosophe et la Jeune Parque*, in: *Œuvres*, Bd. 1, S. 163–165, S. 165:

«C'est de vous que j'ai pris l'ombre qui vous éprouve.

Qui s'égare en soi-même aussitôt me retrouve.

Dans l'obscur de la vie où se perd le regard,

Le temps travaille, la mort couve,

Une Parque y songe à l'écart.»

hier das komplexe Zusammenspiel von Idee und Ereignis. Das Ereignis bedeutet den Zusammenprall der Körper und manifestiert sich in der Wunde. Der Ursache der Verletzung, dem Gift, entspricht die Wirkung in Gestalt der austretenden Körpersäfte (Blut, Schweiß, Tränen). Die dem Körper entweichenden Sekrete sind Materie außerhalb des Körpers («la matérialité des incorporels»<sup>35</sup>) und als solche im Sinne Foucaults Spuren des Ereignisses als phantasmatische Idee (Schlangenbiss – Verwundung), Sinnemanationen, Simulakren-Phantasmen.<sup>36</sup>

Aus der Perspektive der Gleichsetzung von Körper-Ereignis und Idee – «L'idée est un édifice-événement»<sup>37</sup> – erscheint die Schlange als Chiffre für das Gedicht, als Metapher für die Ambivalenz von Qual und Glück des MOI.

## Der Text als «écriture-simulacre». Transformation von Körperlichkeit und Phantasma in Sprache

Das Gedicht *La Jeune Parque* als «édifice-événement», d. h. als fertiges Sprachkunstwerk jenseits des lyrischen Augenblicks, verbildlicht in den Träumen einer Nacht<sup>38</sup> einen transitorischen Akt des Bewusstseins, der einem alles umfassenden *coup d'œil* entspricht und in einem «moment souverain»<sup>39</sup> gipfelt. Dieser «moment souverain» ist ein weiterer absoluter Augenblick, gleichsam eine *mise en abyme* des Moments der lyrischen Inspiration. Er bildet den Übergang vom Schlaf zum Wachzustand.<sup>40</sup> Das auf der Zeitstufe der Vergangenheit angesiedelte Ereignis (der Schlangenbiss) als auslösendes Moment für die Phantas-

35 M. Foucault: *Theatrum philosophicum*, S. 889.

36 Bezüglich der Theorie des Ereignisses bei Lukrez vgl. *De rerum natura*, Liber 1, V. 440–482. Zur Affinität von Valéry zu Lukrez und zur epikureischen Tradition vgl. Cornelia Klettke: *Simulakrum Schrift*, S. 34–37 und Cornelia Klettke: Ereignis und Phantasma in *La Jeune Parque* von Valéry, wo wir die Idee der *fantasmaphysique* Michel Foucaults, die auf seine Lukrez-Lektüre zurückgeht, auf *La Jeune Parque* applizieren. Vgl. Michel Foucault: *Theatrum philosophicum*, S. 889 und Alain: «Notre Lucrèce» et «La Jeune Parque». In: *Propos*. Paris: Gallimard 1956, S. 726 und S. 760 f.

37 *Cahiers*. Hg. von Judith Robinson, Bd. 1, S. 1007.

38 Vgl. Paul Valéry. In: Frédéric Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris: Le Livre 1926, S. 61; zitiert in: Paul Valéry: *Œuvres*, Bd. 1, S. 1622.

39 *La Jeune Parque*, S. 107, V. 392.

40 Eine ähnliche Vorstellung zur Zeitstruktur von *La Jeune Parque* findet sich bereits im Kommentar von Alain, in: Paul Valéry: *La Jeune Parque précédé de Le Philosophe et la Jeune Parque*, S. 136: «C'est l'histoire, si l'on peut dire, du réveil éternel, passage impossible à observer, puisque le moment n'est objet que passé. Ce sont les myriades de pensées qui se font et défont dans le temps que le corps se tourne vers la lumière.»

magorie spiegelt sich in einer *mise en abyme* von Simulakren, die die *écriture* ausmachen. Der Text simuliert den Akt des Schreibens als körperliches Ereignis, als wiederholte *passage*, als Transformation von Körperlichkeit und Phantasma in Sprache.

## Die ‹écriture› von *La Jeune Parque*. Ein Labyrinth von Textmetaphern

Die metaphorische Verwandlung der Träne zum Diamanten spiegelt den Vorgang des Schreibens als ‹transcendance› der Sichtweise, als Wechsel des *point de vue*<sup>41</sup> auf eine höhere Ebene der Abstraktion. Der durch die Tränen getrübbte Blick bewirkt die Multiplizität der Sinnreflexe, auch eine Zersplitterung und Fragmentierung der Bilder, d. h. ein ‹kubistisches› Sehen.<sup>42</sup>

Aus dieser Optik erfährt der Körper eine metonymische Reduktion auf die Körperteile,<sup>43</sup> die fast vollständig evoziert werden, ohne dass das Gesamtbild einer Figur ersteht. Ein Gesicht ist visuell nicht auszumachen; es ist substituiert durch einen Hauch –

Il faut céder aux vœux des mortes couronnées  
Et prendre pour visage un souffle ...<sup>44</sup>

oder in den Kontext von *vent – air – mer – âme intense – souffle* gestellt:

L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,  
Recevant au visage un appel de la mer [...]<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Zum *point de vue* vgl. J. Schmidt-Radefeldt: La théorie du *point-de-vue* chez Valéry. In: Monique Parent/Jean Lavaillant (Hg.): *Paul Valéry contemporain*. Actes et colloques, Nr. 12. Paris: Klincksieck 1974, S. 237–249. – Zur *transcendance* der Sichtweise vgl. C. Klettke: Aspekte einer Kunst des Sehens: Zu Paul Valérys Philosophie des Blicks. In: J. Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 101–127, S. 104 ff. und S. 126 f.

<sup>42</sup> Vgl. Nicole Celeyrette-Pietri: *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'œuvre*. Paris: Klincksieck 1979, S. 172. Vgl. auch Jürgen Schmidt-Radefeldt: La théorie du *point-de-vue* chez Valéry, S. 238, Anm. 4.

<sup>43</sup> Das Verfahren erinnert an die Lyrik der ersten Schaffensphase von Gottfried Benn (insb. die *Morgue*-Gedichte, 1912/1913). Vgl. Theo Meyer: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*. Köln: Böhlau 1971.

<sup>44</sup> *La Jeune Parque*, S. 109, V. 450 f.

<sup>45</sup> Ebda., S. 110, V. 499 f.

Die Gesichter werden aber auch – wiederum in auffälliger Weise an Lukrez erinnernd<sup>46</sup> – identisch mit den (erotischen) Phantasmen des Begehrens, d. h. zu Simulakren:

Chers fantômes naissants dont la soif m'est unie,  
Désirs! Visages clairs! ... [...] <sup>47</sup>

Der in die *écriture* transzendierte Körper des gleichsam erbrochenen « monstre »<sup>48</sup> wird zur « chair vide »<sup>49</sup>, zur « forme sans fin »<sup>50</sup>. Das Gedicht spiegelt den im dionysischen Sinne zerstückelten (nächtlichen) Körper und dessen apollinische Apotheose als « corps radieux » beim Erwachen<sup>51</sup>. Die freilich ironische Metapher einer Vielfalt von « corps radieux » als Substitution des inneren « labyrinthe »<sup>52</sup> und des inneren Ungeheuers<sup>53</sup> lässt sich auch als Metapher des Gedichts lesen. Im engen Zusammenhang mit dieser Bildlichkeit ist die Metapher « bague » zu sehen, die mit dem Bild des Ouroboros verschmilzt:

(*La porte basse c'est une bague ... où la gaze  
Passe ... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase ...  
L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir ...  
Viens plus bas, parle bas ... Le noir n'est pas si noir ...*)<sup>54</sup>

Das Bild der « bague » evoziert gleichzeitig die Vorstellung der « bouche » als Ort der *passage*, aber auch den « orifice » (Muttermund) und den ringförmigen [sic!] *hymen*, auf den sich auch der Begriff « gaze » (zarte Haut, Schleier) beziehen lässt, der zugleich auf das Gespinnst der Parzen als Schicksalsgewebe verweist. Die Ambivalenz dieser begrifflichen Interpretation lässt es zu, die Verse auf den Geschlechtsakt, die Entjungferung/Vergewaltigung (« viole ») zu beziehen. Der Ort der Sprachentstehung und der Ort der Zeugung überlagern sich im Ereignis als flüchtige *passage*, die unsagbar bleibt.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt « Die *simulacra* des Lukrez in der Interpretation von Deleuze ». In: C. Klettke: *Simulakrum Schrift*, S. 26–29.

<sup>47</sup> Paul Valéry: *La Jeune Parque*, S. 103, V. 259 f.

<sup>48</sup> Ebda., S. 110, V. 501–506.

<sup>49</sup> Ebda., S. 107, V. 393.

<sup>50</sup> Ebda., S. 108, V. 404.

<sup>51</sup> Ebda., S. 108, V. 405.

<sup>52</sup> Ebda., S. 104, V. 285.

<sup>53</sup> Vgl. Ebda., S. 110, V. 503 f.

<sup>54</sup> Ebda., S. 109, V. 461–464.

## Die Geburt des Kunstwerks als glücklicher Augenblick

In *La Jeune Parque* erfährt der lyrische Augenblick eine Mythisierung durch den Schlangenbiss. Das lyrische Ich inszeniert sich in seiner leidenschaftlichen Begierde nach der Erkenntnis der existentiellen Zusammenhänge von Körper und Geist, von Leben und Tod, von Lust und Qual hinter den mythischen Masken antiker Schicksalsgöttinnen, die über Leben und Tod entscheiden. In seinem Gleiten zwischen den Polen des Männlichen und des Weiblichen inszeniert sich das lyrische Ich aber auch selbstironisch als Schöpfergott in der Verkleidung von Zeus als Verführer Ledas («Cygne-Dieu»<sup>55</sup>). Nach diesem langen Augenblick der Reflexion, die einer ›Verfolgung‹ der mit der Schlange verbundenen Ereignisse in der Mythologie gleichkommt («j’y suivais un serpent»<sup>56</sup>) spiegelt sich der initiale kurze lyrische Augenblick des Schlangenbisses in einem erlösenden Moment der Entspannung und Erschlaffung nach einem Akt der Befruchtung. In diesem Moment findet die ›Vermählung‹ des ›Moi‹ mit dem Schicksal («destin», «sort») in Gestalt der Parze als «Schatten» des Dichters statt. Die dunklen Flecken des Unbewussten hellen sich auf («*Le noir n’est pas si noir ...*»<sup>57</sup>), die innere Bewegung des ›Moi‹ kommt zum Stillstand, das lyrische Ich empfindet das Glück, im Schoß der Parze geboren zu werden:

Doux et puissant retour du délice de naître,  
 Feu vers qui se soulève une vierge de sang  
 Sous les espèces d’or d’un sein reconnaissant!<sup>58</sup>

## Bibliographie

### Quellen

Valéry, Paul: *Cahiers*. 29 Bde. Paris: C.N.R.S. 1957–1961.

Valéry, Paul: *Cahiers*. 2 Bde. Hg. von Judith Robinson. Paris: Gallimard 1973–1974 (Bibliothèque de la Pléiade, 242.254).

Valéry, Paul: *Cahiers. 1894–1914*. Hg., komm. und eingel. von Nicole Celeyrette-Pietri und Robert Pickering.

<sup>55</sup> Ebda., S. 108, V. 429.

<sup>56</sup> Ebda., S. 97, V. 37.

<sup>57</sup> Ebda., S. 109, V. 464.

<sup>58</sup> Ebda., S. 110, V. 510–512.

- Valéry, Paul: *Œuvres*. 2 Bde. Hg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade, 127.148.).
- Valéry, Paul: *La Jeune Parque*, in: P. V. *Œuvres*, Bd. 1, S. 96–110.
- Valéry, Paul: *La Jeune Parque précédé de Le Philosophe et la Jeune Parque*. Neu hg. und komm. von Alain. Paris: Gallimard 1953 (<sup>1</sup>1936).
- Valéry, Paul: *Werke*. 7 Bde. Hg. von Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1992, 1989–1995. Bd. 1: *Dichtung und Prosa* (1992).

## Sekundärliteratur

- Alain: *Notre Lucrèce et La Jeune Parque*. In: A.: *Propos*. Paris: Gallimard 1956, Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade, 116), S. 726 und S. 760 f.
- Ballestra-Puech, Sylvie: *Lecture de La Jeune Parque*. Paris: Klincksieck 1993 (Bibliothèque contemporaine).
- Bémol, Maurice: *La Parque et le Serpent*. Paris 1955.
- Celeyrette-Pietri, Nicole: *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'œuvre*. Paris: Klincksieck 1979.
- Deleuze, Gilles: *Lucrèce et le simulacre*. In: G. D.: *Logique du sens*. Paris: Minuit 1969, S. 375–377.
- Derrida, Jacques: *Qual quelle: les sources de Valéry*. In: J. D.: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, S. 325–363.
- Foucault, Michel: *Theatrum philosophicum*. In: *Critique* 282 (1970), S. 885–908; wieder abgedr. in: M.F., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard 1994, S. 75–99.
- Harth, Helene/Pollmann, Leo: *Paul Valéry*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972.
- Klettke, Cornelia: *Aspekte einer Kunst des Sehens: Zu Paul Valérys Philosophie des Blicks*. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 101–127.
- Klettke, Cornelia: *Ereignis und Phantasma in La Jeune Parque von Valéry*. In: Cornelia Klettke/Antônio C. Franco/Gunther Hammermüller (Hg.): *Ästhetik der Texte – Varietät von Sprache. Beiträge zu Paul Valéry und zur Romanischen Philologie. Festschrift für Jürgen Schmidt-Radefeldt zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr 2000, S. 29–42.
- Klettke, Cornelia: *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Fink 2001.
- Klettke, Cornelia: *Le parfum du Sylphe – Sur l'écriture-simulacre valéryenne*. In: Paul Gifford/Robert Pickering/Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry à tous les points de vue. Hommage à Judith Robinson-Valéry*. Paris: L'Harmattan 2003, S. 117–122.
- Klettke, Cornelia: *Le phantasme de la morsure: l'ouverture sur l'imaginaire – À propos de La Jeune Parque de Valéry*. Communication au Colloque international « Image, Imagination, Imaginaire autour de Paul Valéry » à l'occasion de la fondation de l'Institut Paul Valéry à Séoul, Corée du Sud, 22–25 octobre 2002. In: Sang-Tai Kim (Hg.): *Paul Valéry 12. Image, imagination, imaginaire autour de Valéry*. Caen: Lettres Modernes Minard 2006, S. 299–308.
- Klettke, Cornelia: *L'essai d'un portrait de l'intellect en tant que simulacre: Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (1894)*. In: Pierre Claudes/Boris Lyon-Caen (Hg.): *Essai et essayisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier 2014, S. 249–262.

- Lefèvre, Frédéric: *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris: Le Livre 1926.
- Lukrez (Titus Lucretius Carus): *De rerum natura – Welt aus Atomen*. Lat.–Dt. Hg., übers., mit einem Nachwort von Karl Büchner. Stuttgart: Reclam 1994.
- Lussy de, Florence: *La genèse de La Jeune Parque de Paul Valéry. Essai de chronologie*. Paris: Minard 1975.
- Meyer, Theo: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*. Köln: Böhlau 1971.
- Nadal, Octave: Paul Valéry, La Jeune Parque. *Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs et brouillons inédits du poème*. Vorgest. und komm. von O. N., Paris: Le Club du Meilleur Livre 1957.
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen: La théorie du *point-de-vue* chez Valéry. In: Monique Parent/Jean Lavaillant (Hg.): *Paul Valéry contemporain*. Paris: Klincksieck 1974 (Actes et colloques, 12), S. 237–249.



Paul Strohmaier (Trier)

# Konvaleszenz, ‹réveil› und die Möglichkeit einer ‹durée›

Zur Dialektik von Augenblick und Dauer am Beispiel Valéry's

## 1 Vorbemerkung

Die Figur des Augenblicks erscheint als eines der rhetorischen Grundelemente der ästhetischen Moderne in einer Fülle von Modellierungen, die ihrerseits nahelegt, hierin eine verborgene Affinität zum Konzept ‹Moderne› selbst zu sehen. Wie der emphatische Moment den linearen Zeitfluss sprengt, so auch die Moderne das scheinbar organische Gefüge der vorangegangenen Epochen.<sup>1</sup> Die Ambivalenz dieser Moderne als beständiges Oszillieren zwischen den Polen Verhängnis und Verheißung zeigt sich nicht weniger in den vielfältigen Besetzungen der Grundstruktur dieser besonderen Momente, etwa als ekstatische ‹moments of being› (Virginia Woolf) oder als jegliche Sinnerwartung unterminierende Epiphanien des Nichts (Giacomo Leopardi).<sup>2</sup> Mag sich damit der Anschein einstellen, als wiederhole jeder dieser Momente die inaugurierende Geste einer Moderne als Differenz und Bruch, so darf dies wiederum nicht verdecken, dass auch das Konzept einer ‹durée› ein spezifisch modernes ist, das

---

1 In einem hier nicht ausschreitbaren Gedankengang ließe sich dies als Konsequenz aus der rhetorischen Struktur von ‹Moderne› selbst deuten. So hat etwa Fredric Jameson jüngst vorgeschlagen, das Konzept Moderne als Trope zu betrachten, gleichsam als narrative Kippfigur, die inhaltlich differierende, strukturell jedoch auffallend analoge Erzählmöglichkeiten historischer Differenz erzeuge: «[...] ‹modernity› is then to be considered a unique kind of rhetorical effect, or, if you prefer, a trope, but one utterly different in structure from the traditional figures as those have been catalogued since antiquity. Indeed, the trope of modernity may in that sense be considered as self-referential, if not performative, since its appearance signals the emergence of a new kind of figure, a decisive break with previous forms of figurality, and is to that extent a sign of its own existence, a signifier that indicates itself, and whose form is its very content. ‹Modernity› then, as a trope, is itself a sign of modernity as such. The very concept of modernity, then, is itself modern, and dramatizes its claims. Or to put it the other way around, we may say that what passes for a theory of modernity in all the writers we have mentioned is itself little more than the projection of its own rhetorical structure onto the themes and content in question: the theory of modernity is little more than a projection of the trope itself.» (Fredric Jameson: *A Singular Modernity*. London: Verso 2012, S. 34)

2 Zur Charakteristik des ‹negativen Augenblicks› bei Leopardi vgl. Karl Heinz Bohrer: *Ästhetische Negativität*. München: Hanser 2002, S. 99.

sich geradezu dialektisch zu dem des Augenblicks verhält.<sup>3</sup> Eine Dialektik, die im Folgenden im Werk Paul Valéry's nachverfolgt werden soll. Nach einem vorbereitenden Blick auf E. A. Poe und Charles Baudelaire soll das von Valéry ästhetisch fruchtbar gemachte Phänomen des <réveil> rekonstruiert werden, von dem ausgehend sich das Verhältnis von Augenblick und *durée*, von Moment und Dauer entwickeln lässt, das schließlich auch in Valéry's Dichtung zum Ausstrag kommt.<sup>4</sup>

## 2 Konvaleszenz und Kindheit: Poe und Baudelaire

Zunächst also Poe.<sup>5</sup> In Poes Erzählung *The Man of the Crowd* (1840) findet sich eine für die moderne Ästhetik in höchstem Maße folgenreiche Verbindung von

---

3 Dass die Artikulierbarkeit eines Augenblicks als reiner Differenz Problemcharakter hat, bemerkte schon Kant in seiner allegorischen Interpretation der *Johannesapokalypse*: « In der *Apokalypse* (X, 5, 6), hebt ein Engel seine Hand auf gen Himmel, und schwört bei dem Lebendigen von Ewigkeit zu Ewigkeit, der den Himmel erschaffen hat usw.: *daß hinfort keine Zeit mehr sein soll*. / Wenn man nicht annimmt, daß dieser Engel < mit seiner Stimme von sieben Donnern > (V. 3) habe Unsinn schreien wollen, so muß er damit gemeint haben, daß hinfort keine *Veränderung* sein soll; denn wäre in der Welt noch Veränderung, so wäre auch die Zeit da, weil jene nur in dieser Statt finden kann, und, ohne ihre Voraussetzung, gar nicht denkbar ist. / Hier wird nun ein Ende aller Dinge, als Gegenstände der Sinne, vorgestellt, wovon wir uns gar keinen Begriff machen können: weil wir uns selbst unvermeidlich in Widersprüche verfangen, wenn wir einen einzigen Schritt aus der Sinnenwelt in die intelligible tun wollen; welches hier dadurch geschieht, daß der Augenblick, der das Ende der erstern ausmacht, auch der Anfang der andern sein soll, mithin diese mit jener in ein und dieselbe Zeitreihe gebracht wird, welches sich widerspricht. » (Immanuel Kant: *Das Ende aller Dinge*. In: I. K.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 [suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 193], Bd. 1., S. 173–190, S. 182f.) Die problematische, durch den emphatischen Augenblick zu erzielende Differenz findet sich jedoch nicht einzig in apokalyptischen Diskursen, sondern ebenso, wie insbesondere Albrecht Koschorke hervorgehoben hat, in Versuchen kultureller Gründungserzählungen, die vorgeben, einen absoluten Anfang zu formulieren und dennoch auf die Thematisierung des Vorangegangenen nicht verzichten können. Vgl. Albrecht Koschorke: Zur Logik kultureller Gründungserzählungen. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), S. 5–12.

4 Zur Bedeutung Poes und Baudelaire's für Valéry verweise ich auf Valéry's Studien *Situation de Baudelaire* (Paul Valéry: *Œuvres*. 2 Bde. Hg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957–1960 [Bibliothèque de la Pléiade, 242.254], Bd. 1, S. 598–613) und, Poe gewidmet, *Au sujet d'Eurêka* (Ebda., S. 854–867).

5 Zu Poes vielfältigem Einfluss auf den französischen Symbolismus vgl. James Lawler: Daemons of the Intellect. The Symbolists and Poe. In: *Critical Inquiry* 14 (1987), S. 95–110.

Großstadt, Reizkomplexität und dem Blick eines Konvaleszenten, der seinen durch Isolation verjüngten, re-sensibilisierten Blick voller Neugier auf das geschäftige Treiben in London richtet:

Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow window of the D- Coffee-House in London. For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui* – moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs [...] and the intellect, electrified, surpasses [...] greatly its every-day condition [...]. I felt a calm but inquisitive interest in every thing.<sup>6</sup>

Dieser von jenseits des Alltags kommende Blick richtet sich auf Alltägliches: die vor den Kaffeehausfenstern vorbeitreibende, heterogene Masse von Großstadtbewohnern. Die eingangs noch durch die «smoky panes» des erkerförmigen Fensters zumindest partiell obstruierte Sicht wird im Fortgang der Erzählung immer transparenter und chiffriert so den immer selbstsichereren epistemischen Zugriff des Betrachters auf seinen Gegenstand. Dieser wiederum bereitet zunächst keine Schwierigkeiten. Die vorübergehenden Individuen werden mühelos ihrer sozialen Klasse zugeordnet, erhalten ihr entsprechendes moralisches Profil und auch ihre Kleidung verhält sich – bis in den Faltenwurf und die Anordnung der Knopflöcher – solidarisch zu dieser sozialphysiognomischen Lesbarkeit. Die sich so auf geradezu photographische Zeitintervalle verkürzenden Porträts haben ihrerseits Augenblickscharakter:

The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window, prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years.<sup>7</sup>

Auch die Raschheit («rapidity») dieser einander ablösenden Momentaufnahmen einzelner Physiognomien löst im sensibilisierten Blick des Genesenden keinerlei epistemische Entzugserscheinungen aus, vielmehr ist auch das Gewordensein der betrachteten Einzelnen in ihrem Äußeren in restloser Lesbarkeit enthalten. Die Empirie fügt sich geschmeidig in die Kategorien der prästabilierten sozialen Taxonomie. Doch wäre Poe nicht Poe, wenn es damit sein Bewenden hätte. Auf dem Höhepunkt dieser durch erhöhte Transparenz gekennzeichneten Reihe von Augenblicken tritt ein Greis ins Bild, der diese fort-

<sup>6</sup> Edgar Allan Poe: *Poetry and Tales*. Hg. von Patrick Quinn. New York: Library of America 1984, S. 388.

<sup>7</sup> Ebda., S. 392.

gesetzte Lesbarkeit unterbricht. Seine singuläre Physiognomie überfordert die verfügbaren Klassifizierungsmuster und ebendiese «absolute idiosyncrasy of expression» wird dem Erzähler zum Anlass, seine ruhende Position aufzugeben und dem Unbekannten – unerkannt – durch das nächtliche London zu folgen, um Aufschluss über ihn zu erhalten. Immer wieder hält der Verfolgte inne und scheint über den Ort seines Verweilens eine einordnende Deutung seiner selbst zuzulassen. Doch setzt er sich alsbald wieder in Bewegung, ohne dass sich etwas Signifikantes ereignet hätte. Dieses ziellose Wandeln durch die Nacht setzt sich fort bis in die Morgenstunden und endet schließlich wieder vor jenem Kaffeehaus, von dem die Verfolgung ihren Ausgang nahm. Der pessimistische Befund des Erzählers über den rätselhaft gebliebenen Alten kleidet sich in eine Wendung, mit der die Unzugänglichkeit eines Buches ausgedrückt wird, und die Poe – in etwas kuriose Deutsch – folgendermaßen wiedergibt: «*er lasst sich nicht lesen*».<sup>8</sup>

Poes Erzählung verhandelt damit zwei Modalitäten eines modernen Augenblicks. Deren erste zeigt sich in jenen physiognomischen Momentaufnahmen, die als Momente epistemischer Erfülltheit gelten können, weil in ihnen die Wirklichkeit restlos hermeneutisch integriert werden kann. Die zweite, für das dénouement der Erzählung ungleich wichtigere, wird merklich im Auftauchen des Alten, das im Modus der Plötzlichkeit («suddenly») wahrgenommen wird und die bislang gültige Lesbarkeit der Welt unterbricht.<sup>9</sup> Ebendiese Unterbrechung jedoch wird als umso intensivere Sinnverheißung empfunden und motiviert die nächtliche Beschattung des Greises durch den Erzähler. Die Verheißung dieser Plötzlichkeit erweist sich jedoch – wie schon erwähnt – als leer, vielmehr überträgt sich die scheinbare Ziellosigkeit des Alten auf seinen Verfolger, so dass dieser – bedenkt man das von Poe so gern genutzte Motiv des Doppelgängers – immer mehr selbst als ortlos und in seiner Besonderheit als unlesbar erscheint. Die Figur des Konvaleszenten bei Poe konzentriert somit die Ambivalenz eines modernen Augenblicks: die Chance der fremd gewordenen Wahrnehmung läuft einerseits Gefahr, in eine nur umso subtilere Wiedererkennung vorverfügbarer Semantiken im Feld des Wirklichen umzuschlagen, und birgt andererseits das Risiko, sich in nicht mehr verständlichen, gänzlich widerständigen Singularitäten zu verlieren, die aber gerade wegen

<sup>8</sup> Ebda., S. 396.

<sup>9</sup> Zum Phänomen ästhetischer Plötzlichkeit als Negation verfügbarer Semantiken vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 (edition suhrkamp, 1058), sowie Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1055).

des Moments der reinen Unterbrechung dazu tendieren, bis auf ein Befremden und Unbehagen im Betrachter folgenlos zu bleiben. So vermutet etwa Poes Erzähler in dem unlesbar gebliebenen Alten schließlich einen genialen Verbrecher und gibt sich damit zufrieden.

Mit explizitem Bezug auf Poes Text kehrt die Figur des Genesenden wieder in Baudelaires folgenreicher Studie *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Bekanntlich wird der mit Baudelaire befreundete und unter dem Pseudonym M. G. firmierende Maler Constantin Guys dort zum Prototypen eines modernen, auf perzeptuelle Verfeinerung setzenden Künstlers, der sich die großstädtischen Beobachtungs- und Immersionstechniken des Flaneurs zunutze macht. Der Wahrnehmungsmodus dieses *peintre* wird beschrieben als eine auf Dauer gestellte Konvaleszenz: «Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.»<sup>10</sup> Anders als bei Poe verstärkt sich die Figur der Genesung durch die semantische Engführung mit einer vermeintlich restituierten Kindheit:

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. [...] L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*.<sup>11</sup>

Der Wahrnehmung des Kindes wie derjenigen des Konvaleszierenden bietet sich die Wirklichkeit als beständig erneuerte Erstmaligkeit dar. Ja die Kapazität dieser vollständig deshabitualisierten Perzeption erscheint soweit gesteigert, dass jeder Einzelmoment der Wahrnehmung den Eintritt in eine unvertraute Wirklichkeit simuliert.<sup>12</sup> Das Versprechen einer beständigen Verjüngung der Welt durch jeden einzelnen Wahrnehmungsakt kleidet sich bei Baudelaire schließlich in die an sich paradoxe Formel, der moderne Künstler sei zu begreifen als ein «*éternel convalescent*».<sup>13</sup> In den latent aporetischen Metaphern einer nie abklingenden Krankheit und einer nie ausklingenden Kindheit zeigt sich zweimal das Versprechen einer erfüllten Temporalität (als Genesung oder Reifung), die aber noch im selben Augenblick unterminiert wird, indem sie nur in einem sukzessionslos bleibenden Moment ihre Erfüllung finden soll. Die schon von Poe vertraute Aporie des Genesenden zwischen einer bloß perzeptu-

<sup>10</sup> Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Herausgegeben von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975–1976 (Bibliothèque de la Pléiade, 1.7). Bd. 2, S. 690.

<sup>11</sup> Ebda.

<sup>12</sup> Eine Erfahrung, die ihre szenische Entwicklung auch in den befremdend-faszinierenden «*forêts de symboles*» im Sonett *Correspondances* erfährt (In: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 11, V. 3).

<sup>13</sup> Ebda., S. 691.

ell verfeinerten Rekonsolidierung sozialer Wirklichkeit und der Gewahrung plötzlicher Fremdheit, die gerade wegen ihrer Absolutheit Gefahr läuft folgenlos zu bleiben, kehrt unter ähnlichen Vorzeichen bei Baudelaire wieder. Zunächst muss daran erinnert werden, dass auch die ästhetisch fruchtbar gemachte Wahrnehmung im Modus der Konvaleszenz für Baudelaire nur die erste Phase künstlerischer Produktivität bezeichnet, an die sich sodann ein Stadium der Synthese anschließt, ohne das keine Konkretion des Wahrgenommenen im Kunstwerk möglich wäre. Hier aber begegnen schließlich wieder die vorher bereits verfügbaren Teilmomente sozialer Wirklichkeit, deren Erfassung wiederum taxonomisch motiviert ist, wie es Baudelaire selbst unumwunden formuliert, wenn er zu Beginn des Textes von jenem halb phantasmatischen « immense dictionnaire de la vie moderne »<sup>14</sup> spricht, das es zu erstellen gelte. Auch die zweite Hälfte der Aporie, bei Poe konkretisiert in der Figur des Greises, kehrt bei Baudelaire wieder. Direkt – etwa in dem Gedicht *Les sept vieillards* aus den *Tableaux parisiens* oder – noch sehr viel einprägsamer – in dem paradigmatisch gewordenen Sonnett *À une passante*. Ohne hier eine eingehende Interpretation anbieten zu können, lässt sich doch sagen, dass Baudelaires Passantin in eigener Weise die Aporie jenes aus der Zeit gesprengten, nicht ins Leben rückholbaren Moments dramatisiert. Bleibt das in Poes Erzählung vermutete Geheimnis bedroht von seiner möglichen Unerheblichkeit, zeigt sich in Baudelaires Gedicht blitzhaft die Möglichkeit eines Glücks auf, das unerfüllt bleibt, weil seine Erscheinungsweise an die perzeptuelle Möglichkeit, aber auch Grenze des Moments gebunden ist: « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! » (V. 14).<sup>15</sup> *À une passante* bringt damit nicht nur einen modernen Augenblick zu emblematischer Deutlichkeit, sondern artikuliert zugleich die auf dessen implizite Aporie zielende Frage nach der Möglichkeit seiner Fortsetzung.

Diese Prekarität des Moments, die sich aus seiner strukturellen Isolation innerhalb eines temporalen Kontinuums ergibt, hat Gaston Bachelard in seinem Buch *De l'intuition de l'instant* auf eine einprägsame Formel gebracht, indem er dort geradezu ein « tragique isolement de l'instant »<sup>16</sup> konstatiert. Ja die Zersplitterung zeitlicher Linearität in die Sukzession irreduzibler Momente wird dort gefasst als « atomisme temporel ».<sup>17</sup> Bachelards Bemerkungen beziehen sich hier bereits auf eine Fundamentalwahrnehmung von Zeit und visieren noch gar nicht den vor anderen ausgezeichneten, emphatischen oder intensivität

14 Ebda., S. 686.

15 In: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 93, V. 14.

16 Gaston Bachelard: *De l'intuition de l'instant*. Paris: Stock 62009 (1931), S. 13.

17 Ebda., S. 37.

außergewöhnlichen Augenblick an. Zieht man einige Überlegungen François Julliens hinzu, lässt sich jedoch anmerken, dass auch der besondere Moment strukturell an dieselbe Grenze gerät, wie schon der gewöhnliche, unmarkierte Moment in einer auf Diskontinuität gründenden Zeit. Er wäre demnach zu verstehen als der paradoxe Versuch, den temporalen Atomismus durch Überbetonung eines ebensolchen Atoms zu überwinden und damit: die Zeit aus dieser selbst heraus zu überschreiten. In dem Hierarchisierungsanspruch dieses einen, besonderen Moments, so Jullien, schlummere noch immer ein Rest Metaphysik, da ein solcher Anspruch nur über eine – wie auch immer formulierte – Exzentrizität gegenüber der Zeit begründbar wäre, eine Fiktion also, die der emphatische Moment notwendig in Anspruch nehmen muss, ohne dass dadurch die Aporie seiner Isoliertheit in irgendeiner Weise aufgehoben wäre.<sup>18</sup> Diese Exzentrizität des Moments wiederum spiegelt sich in der Externalität des Alten bei Poe und der Passantin bei Baudelaire und der Form ihres plötzlichen Einbruchs. Sie sind damit nicht mehr unbedingt die defigurierten Statthalter von Engeln, Musen oder gar einer ‹gratia efficax›, sicher aber Figurationen der zeitlichen Aporie dieses Moments, der auf die quasimetaphysische Spontaneität eines Unverfügbaren angewiesen bleibt.

### 3 Valéry's ‹réveil› als Schwelle

Kommen wir nun zu Paul Valéry. Zunächst bleibt festzustellen, dass der Wirklichkeitsbegriff Valéry's ein ungemein abstrakterer und zugleich den Fundamenten menschlicher Wahrnehmung sehr viel näher gelagerter ist als noch bei Poe und Baudelaire, deren Referenzwirklichkeit der immer schon durch soziale Semantiken vorfiltrierte Erfahrungsraum der Großstadt ist. Valéry's Reflexion von Wirklichkeit hingegen zielt von Beginn an auf die verschiedenen Möglichkeiten ihrer theoretischen und ästhetischen Konstruktion, wie dies schon seine frühe Schrift *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* verdeutlicht, in der der rinascimentale *uomo universale* zu einem Prototypen systematischer Wirklichkeitserschließung wird. Insbesondere der Sprache gebührt in diesem Zusammenhang eine Rolle als Konstrukteurin von Wirklichkeit, doch gründet die Effizienz ihrer Erschließungsleistung notwendig auf einem Absehen von den in der Wahrnehmung doch immer wieder vernehmlichen singulativen Aspekten ihrer Referenten. So schreibt Valéry in den *Cahiers*:

---

<sup>18</sup> Vgl. François Jullien: *Du ‹temps›. Éléments d'une philosophie du vivre*. Paris: Grasset 2001, bes. S. 173–214.

À mesure que l'on s'approche du réel, on perd la *parole*. Un objet n'est exprimable que par un nom plus grand que lui et qui n'est que le signe de sa multiplicité de transformations implicites – ou bien par métaphores ou bien par constructions. Le réel est intransformable.

Le nom d'un objet est le signe de la métaphore la plus simple qu'on puisse opérer sur lui (ou son idée).

Le réel forme par sa constance une base inébranlable.<sup>19</sup>

Alle Treffsicherheit sprachlicher Bezugnahmen, so Valéry, verdankt sich einer initialen Metaphorizität, die die unerschütterliche Singularität des je Bezeichneten verschweigt. Je näher sich daher die Wahrnehmung an die Einzigartigkeit ihres Gegenstandes wagt, umso mehr versagen die Worte ihren Dienst – « on perd la parole ». Diese Gegensätzlichkeit von Sprache und Wahrnehmung und das sich im Zwischenraum beider artikulierende Problem der Wirklichkeit bleibt im habitualisierten Gebrauch beider gewöhnlich unerkannt und bedarf zu seiner Artikulierbarkeit selbst einer besonderen Art von Augenblick. Eben hieran fügt sich der für Valérys Denken und ästhetische Praxis so wesentliche Begriff des « réveil », der Moment des Erwachens also in all seiner phänomenologisch ausweisbaren Komplexität.<sup>20</sup> Stellvertretend für viele verwandte Stellen

---

**19** Paul Valéry: *Cahiers*. 2 Bde. Hg. von Judith Robinson. Paris: Gallimard 1973–1974 (Bibliothèque de la Pléiade, 242.254). Bd. 1, S. 386 f.

**20** Es soll hier selbstverständlich nicht nahe gelegt werden, dass Valéry das Thema des Erwachens « entdeckt » habe. Auch Valérys Vorgängern, spätestens seit der Romantik, ist das Thema des Erwachens nicht fremd, doch ist, wie Rainer Warning anmerkt, zumindest « die französische Romantik nicht eben reich an Morgengedichten, jedenfalls bei weitem nicht so reich wie an Abendgedichten. » (Rainer Warning: *Schwellerenerfahrung und Epochenschwelle*. Hugo, *Soleils couchants* und Baudelaire, *Les deux crépuscules de la grande Ville*. In: R. W.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach 1997, S. 179–218, S. 199) Befragt man zudem das wohl berühmteste Morgengedicht der französischen Romantik, Lamartines *Hymne du matin* aus den *Harmonies poétiques et religieuses*, auf die dort vorfindliche Gestaltung des Erwachens, so zeigt sich diese in klarer Differenz. Lamartines Hymne vollzieht eine sich als « divin dictame » (V. 54) gebende panegyrische Morgenandacht, in der Land, Himmel und Meer, Flora, Fauna und die Welt der Menschen (vertreten durch Fischer und Ackermänner) die Elemente eines Schöpfungslobs bilden, das dem evozierten Tag schließlich den Eingang in die Ewigkeit Gottes verheißt: « Et toi, jour, dont son nom a commencé la course, / Jour qui dois rendre compte au Dieu qui t'a compté, / La nuit qui t'enfanta te rappelle à ta source, / Tu finis dans l'éternité. » (In: Alphonse de Lamartine: *Euvres poétiques complètes*. Herausgegeben von Marius-François Guyard. Paris: Gallimard 1963 [Bibliothèque del Pléiade, 165], S. 298–304, V. 227–230) Wie Warning eingehend darlegt, wird diese « mythische [...] Zeitenfülle » in Baudelaires *Le Crépuscule du matin* dekonstruiert « zu einer endlosen Wiederholung des Gleichen » im Angesicht des negativ besetzten Erfahrungsraums der Großstadt (Warning: *Schwellerenerfahrung und Epochenschwelle*, S. 201 und S. 208). Die in Baudelaires Lyrik als traumatischer Fall in die Zeitlichkeit firmierende Erfahrung des Erwa-

im Œuvre Valéry's sei hier zitiert aus einem Text, der den Titel trägt *Méditation avant pensée*:

Est-il espoir plus pur, plus délié du monde, affranchi de moi-même – et toutefois possession plus entière – que je n'en trouve avant le jour, dans un moment premier de proposition et d'unité de mes forces, quand le seul désir de l'esprit, qui en précède toutes les pensées particulières, semble préférer de les surprendre et d'être amour de ce qui aime?

L'âme jouit de sa lumière sans objets. Son silence est le total de sa parole, et la somme de ses pouvoirs compose ce repos. Elle se sent également éloignée de tous les noms et de toutes les formes. Nulle figure encore ne l'altère ni ne la contraint. Le moindre jugement entachera sa perfection.

[...] Je ressens l'imminence ... je ne sais ce qui se prépare; mais je sais bien ce qui se fait: *Rendre purement possible ce qui existe; réduire ce qui se voit au purement visible*, telle est l'œuvre profonde.<sup>21</sup>

Die Erfahrung der ‹imminence› im Zuge des morgendlichen Erwachens bezeichnet damit jenen Hiatus, jene vordingliche Sinnlichkeit, die der Wiederkehr der Welt und deren Re-Konstitution durch das Bewusstsein vorausliegt. Als unmittelbares Bevorstehen noch unbekannter Dinge ist sie zugleich gezeichnet von Zuneigung und dem Willen zur Überraschung. Sie ist die Feinabstimmung des Bewusstseins zur Disponibilität für Unbestimmtheit, für jene ungezogenen Konturen, die noch nicht in die Extensionen verfügbarer Begriffe überführbar sind. Valéry's Szene des ‹réveil› liest sich damit zunächst wie eine – wenn auch phänomenologisch ungemein verfeinerte – Wiederaufnahme der von Poe und Baudelaire vertrauten Figur des Genesenden. Die zeitliche Struktur des ‹réveil› scheint bei eingehenderer Betrachtung jedoch nur unzureichend über das Schema des Augenblicks erfassbar. Vielmehr vollzieht sich dieses Erwachen als Schwellenerfahrung, zu der ebenso der ordnende Wiedereinsatz des begrifflich abstrahierenden *esprit* zählt, der nun, gemessen an der perceptiven Zurückhaltung und Offenheit, auf die er folgt, in all seiner Gewaltbarkeit hervortritt:

L'instinct de dévorer, d'épuiser, de résumer, d'exprimer une fois pour toutes, d'en finir, de digérer définitivement les choses, le temps, les songes, de tout ruiner par la prévision,

---

chens zeigt sich neben *Le Crépuscule du matin* prägnant ebenso in den beiden beschließenden Strophen des *Rêve parisien*, die der zuvor kunstvoll gestalteten Traumarchitektur einer idealen Stadt ein jähes Ende bereiten: « En rouvrant mes yeux pleins de flamme / J'ai vu l'horreur de mon taudis, / Et senti, rentrant dans mon âme, / La pointe des soucis maudits; // La pendule aux accents funèbres / Sonnait brutalement midi, / Et le ciel versait des ténèbres / Sur le triste monde engourdi. » (In: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 103 f., V. 53–60).

<sup>21</sup> In: Paul Valéry: *Œuvres*. Bd. 1, S. 351.

de chercher par là autre chose que les choses, le temps, et les songes, c'est là l'instinct extravagant et mystérieux de l'esprit.<sup>22</sup>

Trotz dieser Brandmarkung des *esprit* als Ursprung metaphysischer Gewalt bildet dessen erneutes Tätigwerden ein notwendiges Strukturmoment des ›reveil‹, der ebendeshalb den von Bachelard benannten «atomisme temporel» einer reinen Kette von Momenten überwindet und als Bewusstseinsphase zumindest eine minimale ›durée‹ beanspruchen kann. Diese ›durée‹ aber ist die einer jener Schwellenerfahrungen, deren Bedeutsamkeit unter den Gegebenheiten einer modernen Lebenswelt eine Notiz aus Walter Benjamins *Passagen-Werk* folgendermaßen entwirft:

Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.) [...] Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ›schwellen‹ und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ebda., S. 352.

<sup>23</sup> Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, Bd. V.1, S. 617 f. Die Stelle lässt offen, ob Einschlafen und Erwachen äquivalent oder kontrastiv zu verstehen sind. Das ›aber‹ («Aber damit auch das Erwachen.») lässt eher letzteres vermuten. Eine Notiz zu Proust macht jedoch deutlich, dass auch dem Erwachen diese Qualität eines ›rite de passage‹ zukommt: «Wie Proust seine Lebensgeschichte mit dem Erwachen beginnt, so muß jede Geschichtsdarstellung mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nicht anderm handeln. So handelt diese vom Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert.» (Ebda., S. 580) Benjamins Engführung des eigenen historiographisch-messianischen Vorhabens mit Prousts ästhetischem Projekt der *Recherche* deutet zugleich an, dass die Fortsetzbarkeit des modernen ekstatischen Augenblicks sich auch im Reflexionsfeld des Politischen als Problem herauskristallisiert. So bemerkt etwa Peter Osborne zu den inhaltlich verschiedenen, strukturell jedoch überraschend analogen Augenblickskonzepten von Walter Benjamin und Martin Heidegger: «There is an uncanny convergence between Benjamin's and Heidegger's views on historical time. Both are critics of historicism, and for broadly similar reasons. More importantly, their respective alternatives each realies upon the interruptive force of some notion of the ecstatic to disrupt any straightforward narrative continuity to experience, and impart to it an inherent qualitative dynamism. Both are modernists in their affirmation of the temporality of modernity as the ground for the refiguration of experience (whatever Heidegger may say about ›the modern‹, and however reactionary his modernism may be). And each locates his conception of historical experience within the terms of a rethinking of the political as a particular existential-temporal mode: Benjamin, on the basis of Surrealism; Heidegger, by imbibing his own personal cocktail of Heraclitus, Nietzsche and Jünger.» (Peter Osborne: *The Politics of Time. Modernity and the Avant-Garde*. London/New York: Verso <sup>2</sup>2010 (1995), S. 175 f.).

Benjamins etymologisch begründete Unterscheidung von Schwelle und Grenze verdeutlicht die zunächst paradox anmutende Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität, die sich in der Schwellenerfahrung einstellt und ihr erst dadurch ihre eigene Kontur gibt, als Etablierung einer Unterscheidung, die zugleich merklich wird als Übergang. Das Phänomen der Schwelle ist damit aber über die Semantik des Augenblicks nur unvollkommen zu erfassen, da die Erfahrung einer Schwelle gerade nicht auf der Sistierung eines zeitlichen Kontinuums gründet, sondern auf der zu maximaler Konkretion gebrachten Erfahrung eines Wandels. So auch Valéry's «réveil»: Das Vorbestehen der Wirklichkeit als reiner Virtualität und deren schließliche Rekonkretion durch den Esprit erhellen einander gerade durch die Form ihres Übergangs. Die in sich verharrende Virtualität erzeugt keine Welt und die bloße Wiederkehr derselben wäre eine monumentalisierende Übertreibung ihrer Kontingenz. Valéry's «réveil» ist somit ein allmorgendlich wiederholtes Stück Kosmologie unter phänomenologischen Vorzeichen. Doch ebenso wie für Poe und Baudelaire stellt sich auch hier das Problem der Fortsetzbarkeit. Wie kann die prekäre Zeitlichkeit des «réveil» in die Sphäre des Lebbareren überführt werden und hier im Sinne der durch die Virtualität verheißenen Fülle wirksam werden? Auf dem Weg zu einer möglichen Antwort bleibt zunächst auf etwas ganz Einfaches hinzuweisen. Bekanntlich zählt der Moment des Erwachens und der Erweckung zum topischen Basisrepertoire religiöser Selbsterzählungen und auch Philosophen können etwa aus ihrem «dogmatischen Schlummer» erwachen. In beiden Fällen jedoch handelt es sich um ein singulatives Ereignis von einschneidender Bedeutung, für das «Erwachen» und «Erweckung» als bloße Metaphern eintreten. Die Chance von Valéry's «réveil» hingegen besteht in seiner banalen Wörtlichkeit und eben damit auch in der Möglichkeit zyklischer Iteration. Gerade als organismisch vorgegebene Schwelle zwischen der Abwesenheit des Schlafs und der Gegenwärtigkeit des Wachseins unterscheidet er sich grundlegend von der Singularität jenes unvorhersehbaren, aus der Zeit gesplitterten Augenblicks, der zu seiner Prägnanz stets auf die Unterbrechung eines Kontinuums setzen muss. Mit der bloßen Möglichkeit der Wiederholung, die ja weit eher eine physiologische Verpflichtung darstellt, ist jedoch noch keine fortdauernde Wirksamkeit gesichert. Um die Wirksammachung der im «réveil» erfahrenen Virtualität im Werk Valéry's nachzuvollziehen, eröffnen sich damit zwei Möglichkeiten. Zunächst evidenziert sie sich in den zahllosen in den *Cahiers* sedimentierten Aufzeichnungen, die Valéry meist morgens, oft noch vor Tagesanbruch niederschrieb, in der Frische des gerade sich erst wieder findenden Bewusstseins. Die *Cahiers* belegen damit Valéry über mehr als fünf Jahrzehnte ununterbrochen durchgehaltene Exerzitionen der Aufmerksamkeit, die im Geschehen des «réveil» gleichsam ihre Urszene finden. Sie sind als Tagebücher

im gewöhnlichen Sinn nahezu unbrauchbar, geben kaum Aufschluss über Valéry's äußere Biographie, sondern illustrieren vielmehr eine immer weiter verfeinerte Selbsttechnik, in der die im ‹réveil› fühlbar gewordene Virtualität der Wirklichkeit in immer neuen Konstruktionsversuchen zur Grundlage des eigenen Denkens wird.

## 4 Dichtung als ‹imminence› und ‹pressentiment›

Wie aber schon angemerkt, finden sich bei Valéry zwei Möglichkeiten der verlängerten Fruchtbarmachung des ‹réveil›. So tritt neben die *Cahiers* nicht weniger gewichtig Valéry's Lyrik nach dem ‹grand silence›, d. h. ab 1917, dem Erscheinungsjahr der *Jeune Parque*. Um das Verhältnis von Dichtung und ‹réveil› näher zu bestimmen, ist zunächst eine Stelle aus den *Cahiers* hilfreich:

La poésie la plus précieuses est (pour moi) celle qui est ou fixe le pressentiment d'une philosophie.

État plus riche et beaucoup plus vague que l'état philosophique qui pourrait suivre.

État de généralité, de non-soi doué de toute la sensibilité du soi. –

Plus vrai en un sens que le philosophe qui vient, car celui-ci va s'appliquer à dissimuler son origine et son moment favorable que le poète, par une simulation inverse, va, tout à l'heure, exagérer, dorer, idéaliser, achever.

D'une chance il va s'étudier à faire une improbabilité. Tandis que le philosophe ira la présenter comme une certitude.<sup>24</sup>

Ruft man sich noch einmal den aus der ‹réveil›-Szene vertrauten Begriff der ‹imminence› in Erinnerung, so erkennt man unschwer dessen Äquivalenz zu dem hier für die Dichtung reklamierten ‹pressentiment›. Bezeichnet die Phase der ‹imminence› im Zuge des Erwachens die offengehaltene Kenntlichkeit der Welt, vor deren Wiederkehr als Gesamt von Formen und Begriffen, so bezeichnet ‹poésie› in der hier vertretenen Akzeption die offengehaltene sinnlich-perzeptive Mehrdeutigkeit einer Welterfahrung, die der Stabilisierungsleistung philosophisch-begrifflicher Systembildung vorausliegt. Die der Philosophie hier ferner zugeschriebene Dissimulation ihres kontingenten Anfangs verweist zudem auf die bekannte Urszene des Philosophen im Dialog *Eupalinos ou l'Ar-*

<sup>24</sup> Paul Valéry: *Cahiers*. Bd. 2, S. 1070.

*chitecte*, in der Valéry's Sokrates das irritierend zwischen Naturalie und Artefakt changierende *objet ambigu*, gleichsam als Akt philosophischer Initiation, zurück ins Meer wirft.<sup>25</sup>

Wie aber lässt sich die Phasenförmigkeit des «réveil» in Valéry's Lyrik wiederfinden? Hier muss zunächst Valéry's Ablehnung des *Choc* als Prinzip ästhetischer Wirksamkeit berücksichtigt werden:

N'oublions point qu'une très belle chose nous rend muets d'admiration.

C'est là ce qu'il faut vouloir produire, et qu'il ne faut point confondre avec le mutisme de la stupeur. Celui-ci est la grande affaire de bien des modernes. Il ne discerne point les espèces de la surprise. Il en est une, qui se renouvelle à chaque regard et se fait d'autant plus indéfinissable et sensible que l'on examine et que l'on se familiarise avec l'œuvre plus profondément. C'est la bonne surprise. Quant à l'autre, elle ne résulte que du choc qui rompt une convention ou une habitude, et se réduit à ce choc. Il suffit, pour étaler le choc, de se résoudre à changer de convention ou d'habitude.<sup>26</sup>

Das Risiko des *Choc* als ästhetisches Prinzip liegt innerhalb der Reizökonomie einer modernen Alltagswelt eben darin, sich in eine verwandte sensorische Überbietungslogik wie etwa Reklame oder Propaganda zu fügen und durch die anhaltende gewaltsame Herausforderung der Wahrnehmung nur deren Verhärtung zu befördern. Der *Choc*, so Valéry, fordert seine Unschädlichmachung geradezu heraus, indem er lediglich in eine modifizierte Gewohnheit überführt wird und so dazu beiträgt, eine Erwartungshaltung zu fördern, die den *Choc* fest einkalkuliert und eben dadurch Resistenzen bildet. Im Hintergrund von Valéry's Reflexion des schockhaften Moments als ästhetischer Möglichkeit profiliert sich vor allem seine kritische Haltung gegenüber dem Surrealismus, doch hilft sie außerdem, den *enjeu* von Valéry's späterer Lyrik besser nachzuvollziehen, die ihrerseits wie schon die *Cahiers* den Versuch unternimmt, die im *réveil* erfahrene Möglichkeitsform der Welt in eine sinnlich-sensible, d. h. ästhetische «durée» zu überführen. Um diese «durée» in ihrem Problem- und Konstruktionscharakter angemessen zu verstehen, bedarf es jedoch zunächst

---

25 Der Charakter des dadurch Negierten ist mehrdeutig. Hans Blumenberg deutet die Szene als Verzicht auf ästhetischen Genuss (Vgl. Hans Blumenberg: Sokrates und das «objet ambigu». Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes. In: H. B.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Herausgegeben von Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 [suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 513], S. 74–111, hier: S. 96), Stierle hingegen – plausibler – als Ausschlagen einer intimen Verknüpfung von *connaître* und *construire*, wie sie etwa für Valéry's Künstlerfiguren typisch sei. (Vgl. Karlheinz Stierle: Philosophische Reflexion und poetische Praxis bei Paul Valéry. In: *Romanische Forschungen* 90 [1978], S. 1–16, bes. S. 8 f.)

26 Paul Valéry: *Euvres*. Bd. 2, S. 1228.

eines kurzen Exkurses zum prekären Charakter der *«durée»*, wie er aus einer Polemik Gaston Bachelards gegen Henri Bergson hervorgeht.

## 5 *«Durée»* als Kontinuität und Rhythmus. Bergson und Bachelard

Bekanntlich kennzeichnet der Begriff der *«durée»* für Bergson eine ursprünglichere und zugleich unmittelbarere Form des Zeiterlebens als diejenige einer geometrisch-linearen Folge von Momenten. So heißt es im *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), der die erste Ausarbeitung dieser zentralen Intuition vorlegt:

[...] la durée se présente ainsi à la conscience immédiate, et elle conserve cette forme tant qu'elle ne cède pas la place à une représentation symbolique, tirée de l'étendue.<sup>27</sup>

Der chronometrisch-lineare Zeitbegriff gründe auf einer falschen Ontologisierung eines lediglich symbolisch zu verstehenden Schemas, das die gelebte Zeit nicht repräsentieren könne, da es auf einer deformierenden Extrapolation von räumlichen Kategorien auf die Beschaffenheit von Zeit gründe. Die Differenz artikuliere sich um den Gegensatz von Zeit als Quantität und Zeit als Qualität:

[...] l'expérience journalière devrait nous apprendre à faire la différence entre la *durée-qualité*, celle que la conscience atteint immédiatement, celle que l'animal perçoit probablement, et le temps pour ainsi dire matérialisé, *le temps devenu quantité* par un développement dans l'espace.<sup>28</sup>

Die Selbstdeutung im Zeichen einer linearen Zeit gewinnt für Bergson gar die Züge einer entfremdenden Verdeckung eines eigentlichen, unmittelbareren Ichs durch die verzerrende Verinnerlichung symbolischer Repräsentationen von Zeit durch das Bewusstsein, bildet geradezu eine Form des Selbstverlusts:

La conscience, tourmentée d'un insatiable désir de distinguer, substitue le symbole à la réalité, ou n'aperçoit la réalité qu'à travers le symbole. Comme le moi ainsi réfracté, et par

---

27 In: Henri Bergson: *Œuvres*. Hg. von André Robinet und Henri Gouhier. Paris: PUF <sup>3</sup>1970 (<sup>1</sup>1959), S. 85. Zu Bergsons Intuition der *«durée»* vgl. auch Gilles Deleuze: *Le bergsonisme*. Paris: PUF <sup>2</sup>2014 (<sup>1</sup>1966), S. 29–44 und S. 71–91.

28 Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, S. 84.

là même subdivisé, se prête infiniment mieux aux exigences de la vie sociale en général et du langage en particulier, elle le préfère, et perd peu à peu de vue le moi fondamental.<sup>29</sup>

Eben diese für Bergson primäre Form einer harmonisch sich selbst akkumulierenden Kontinuität der «durée»<sup>30</sup> erscheint Bachelard so zunächst nicht unmittelbar auffindbar:

Or, dès que nous avons été un peu exercé, par la méditation, à vider le temps vécu de son trop-plein, à sérier les divers plans des phénomènes temporels, nous nous sommes aperçu que ces phénomènes ne dureraient pas tous de la même façon et que la conception d'un temps unique, emportant sans retour notre âme avec les choses, ne pouvait correspondre qu'à une vue d'ensemble qui résume bien mal la diversité temporelle des phénomènes.<sup>31</sup>

Die von Bergson postulierte ursprünglich-gleichmäßige Kontinuität des Bewusstseins ist damit erst Effekt einer komplexen Überlagerung verschiedener «durations», die ihrerseits je originäre Rhythmen aufweisen und damit nicht durch einfache Kontinuität, sondern vielmehr durch Lücken geprägt sind.<sup>32</sup> Erst durch ihre Überblendung und damit durch ihre wechselseitige Ergänzung entsteht als synthetischer Eindruck jene einförmige «durée», die somit aber nicht mehr als primäre Grundform des Bewusstseins gelten kann, sondern als komplexes Zusammengesetztes, als Werk verstanden werden muss: «la continuité psychique est, non pas une donnée, mais une œuvre».<sup>33</sup> «Durée» im Sinne Bergsons ist damit zuerst und zunächst eine sich selbst nicht als solche erkennende Metapher, ja geradezu der Effekt einer uneingestanden poetischen «écriture»:

[...] la durée est, strictement parlant, une *métaphore*. On s'étonnera alors beaucoup moins de cette facilité d'illustration qui fait un des charmes de la philosophie bergsonienne. Rien d'étonnant, en effet, qu'on puisse trouver des métaphores pour illustrer le temps, si

---

29 Ebda., S. 85.

30 Vgl. hierzu Bergsons berühmte Metapher des Schneeballs in *L'Évolution créatrice* (1907): «Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même.» (In: Henri Bergson: *Œuvres*, S. 496)

31 Gaston Bachelard: *La Dialectique de la durée*. Paris: PUF <sup>1</sup>1950 <sup>3</sup>1972, S. VIF.

32 Vgl. Ebda., S. VII: «prise dans le détail de son cours, nous avons toujours vu une durée précise et concrète fourmillier de lacunes.» Die vielbeschworene «Dichte» von Bergsons *durée* ist somit Resultat der Überlagerung verschiedener Eigenzeiten: «le temps a plusieurs dimensions; le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants.» (Ebda., S. 92)

33 Ebda., S. VIII.

l'on en fait le facteur unique des liaisons dans les domaines les plus variés: vie, musique, pensée, sentiments, histoire. En superposant toutes ces images plus ou moins vides, plus ou moins blanches, on croit pouvoir toucher le plein du temps, la *réalité* du temps ; on croit passer de la durée blanche et abstraite, où s'aligneraient les simples possibilités de l'être, à la durée vécue, sentie, aimée, chantée, romancée.<sup>34</sup>

An die Stelle der einfachen, kontinuierlichen <durée> Bergsons tritt für Bachelard damit die Idee eines dialektisch geprägten Rhythmus, als ein Negativität überspannendes <System von Augenblicken>.<sup>35</sup> Bergsons Primärsetzung einer gleichsam ontologischen Kontinuität verfehlt mithin, vorschnell harmonisierend, die Lückenhaftigkeit menschlichen Erlebens, das gezeichnet bleibt von Brüchen, Leerstellen, Überraschungen und plötzlichen Ereignissen,<sup>36</sup> verfehlt folglich die gelebte Zeit in ihrem unablässigen Doppelcharakter von Chance und Hindernis.<sup>37</sup> <Durée> bildet damit im Anschluss an Bachelard kein experimentielles *primum*, vielmehr hat diese selbst konstruktiven Charakter und bezeichnet die qua Rhythmus geleistete Koordination affiner Augenblicke zu je kohärent erscheinenden « systèmes d'instants ».<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Ebda., S. 112.

<sup>35</sup> Vgl. Ebda., S. IX: « Pour durer, il faut donc se confier à des rythmes, c'est-à-dire à des systèmes d'instants. »

<sup>36</sup> Vgl. Ebda., S. 29: « Prise dans n'importe lequel de ses caractères, prise dans la somme de ses caractères, l'âme ne continue pas de sentir, ni de penser, ni de réfléchir, ni de vouloir. Elle ne continue pas d'être. [...] Notre hésitation temporelle est ontologique. L'expérience positive du néant en nous-mêmes ne peut que contribuer à éclaircir notre expérience de la succession. Elle nous apprend en effet une succession nettement hétérogène, clairement marquée par des nouveautés, des étonnements, des ruptures, coupée par des vides. »

<sup>37</sup> Vgl. Ebda., S. 32: « Dès la première expérience, en effet, le temps apparaît [...] comme obstacle ou comme aide; il faut s'en défendre ou l'utiliser suivant qu'on est dans la durée vide ou dans l'instant réalisateur. Psychologiquement, c'est l'évidence même qu'il y a un double comportement devant les phénomènes du temps. L'être alternativement perd et gagne dans le temps; la conscience s'y réalise ou s'y dissout. Il est donc bien impossible d'éprouver le temps totalement sur le présent, d'enseigner le temps dans une seule intuition immédiate. » Zumindest in *L'Évolution créatrice* streift Bergson einmal die Möglichkeit einer durch Negationen profilierten *durée*: « La route que nous parcourons dans le temps est jonchée des débris de tout ce que nous aurions pu devenir. Mais la nature, qui dispose d'un nombre incalculable de vies, n'est point astreinte à de pareils sacrifices. Elle conserve les diverses tendances qui ont bifurqué en grandissant. Elle crée, avec elles, des séries divergentes d'espèces qui évolueront séparément. » (S. 580) Diese inhärente Negativität der Einzel-*durée* wird aber metaphysisch entschärft durch die Meta-*durée* einer Natur, die durch die Proliferation an Individuen letztlich doch alle Seinsmöglichkeiten ausschöpft.

<sup>38</sup> Gaston Bachelard: *La dialectique de la durée*, S. IX. Vgl. hierzu nochmals die von Bachelard hervorgehobene Ambiguität der Zeit, gegründet auf « l'opposition des instants et des intervalles » als « le temps qu'on refuse et le temps qu'on utilise, le temps inefficace, dispersé en une

## 6 «Durée» als Werk

Berücksichtigt man diesen «Werkcharakter» der «durée» als eine erst zu leistende Form von Kontinuität erhellt sich auch Valéry's Wertschätzung der «durée» als Modus autopoietischer Formenbildung, wie sie sich vielleicht am Prägnantesten in einer Bemerkung über den Tanz in seiner Studie *Dégas, Danse, Dessin* zeigt:<sup>39</sup>

Des mêmes membres composant, décomposant et recomposant leurs figures, ou de mouvements se répondant à intervalles égaux ou harmoniques, se forme un *ornement de la durée*, comme la répétition de motifs dans l'espace, ou bien de leurs symétries, se forme *l'ornement de l'étendue*.<sup>40</sup>

Die «durée» des Tanzes verdankt sich der Rekurrenz von Formen, deren jeweiliges Aufscheinen von «negativen», oder auch in Bachelards Sinne «dialektischen» Intervallen getrennt wird und die doch in ihrer rhythmischen Rückbezüglichkeit eine Kontinuitätsleistung vollziehen, aus deren sukzessiver Entfaltung der Eindruck selbstgesetzlicher Harmonie entsteht.<sup>41</sup>

Spätestens hier werden die Bezüge zu *La Jeune Parque* evident. Da eine eingehendere Besprechung der Lyrik Valéry's unter dem Blickwinkel von «réveil» und «durée» hier dem Umfang nach nicht geleistet werden kann, sollen abschließend nur wenige Bemerkungen zu den beiden berühmtesten Gedichten Valéry's angefügt werden, zu *La Jeune Parque* und *Le Cimetière marin*. Mit je 512 bzw. 144 Versen sperren sich diese beiden Texte bereits auf formaler

---

poussière d'instant hétéroclites d'une part et, d'autre part, le temps cohéré, organisé, consolidé en durée.» (Ebda., S. 78)

**39** Die Faszination des Tanzes als sich gleichsam in sinnlicher Echtzeit vollziehende Konstruktion leitet sich her aus Valéry's seit der *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) nachweisbaren Bedeutung eines «construieren» als weltbezogene Modalität eines «connaître». Vgl. hierzu bes. Karlheinz Stierle: Philosophische Reflexion und poetische Praxis bei Paul Valéry. Stierles Deutung Valéry's als «sentimentalischer» Dichter (S. 5) scheint mir jedoch nicht zutreffend, heißt es doch bereits von seinem Pendant *Monsieur Teste*: «Il haïssait la mélancolie.» (In: Paul Valéry: *Œuvres*. Bd. 2, S. 18)

**40** Ebda., S. 1172.

**41** Die theoretische Nobilitierung des Tanzes hat in neuerer Zeit insbesondere Gabriele Brandstetter unternommen. Vgl. etwa Gabriele Brandstetter: Tanz als Szeno-Graphie des Wissens. In: G. B./Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*. München: Fink 2007, S. 84–99 sowie G. B.: SchnittFiguren. Intersektionen von Bild und Tanz. In: Gottfried Boehm/G. B. u. a. (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 13–32. In dieser Theoriebildung spielen Valéry's Reflexionen über den Tanz jedoch keine Rolle, zumindest wird er nicht zitiert. Das ist bedauerlich, zumal hierdurch viele der dort getätigten Entdeckungen den Charakter von Iterationen haben.

Ebene gegen eine Subsumption unter das Augenblicksparadigma, zumal dann, wenn man Poes Bemerkungen über die Aufmerksamkeitsökonomie des nicht nur modernen Lesers eingedenk bleibt.<sup>42</sup> Allein durch ihren Umfang also verhindern sie bereits jegliche differentiell gemeinte Anwendung des Augenblicks als Form ihrer möglichen Synthese durch den Leser. Dennoch ist für beide Gedichte die ästhetische Qualität des Augenblicks nicht ohne Belang. Mein Vorschlag wäre daher, in der komplexen Architektonik beider Texte den Versuch einer zeitlichen Orchestrierung verschiedener Konstellationen von Körper, Geist und Welt zu erblicken, kurzum eine temporalisierte Form der Triade *corps-esprit-monde* (CEM), die Valéry in den *Cahiers* graduell als Denkform für das Subjekt als konstellatives Emergenzphänomen entwickelt.<sup>43</sup> Diese verschiedenen Phasen wiederum bleiben distinkt voneinander und folgen einander in der Regel schroff und übergangslos. Eben darin zeigt sich eine Modalität von Plötzlichkeit. In ihrer zyklischen Wiederkehr und ihren rückwirkenden Korrespondenzsetzungen jedoch zeigt sich zudem, wie in Valérys eben zitierter Beschreibung des Tanzes, eine auf Rhythmen gründende Harmonisierung ab.<sup>44</sup> Diese *«durée»* Valérys hat damit nichts gemein mit der *«durée»* Bergsons, die dieser zur vorchronographischen Urform der Zeiterfahrung erklärt, die durch eine verfehlt verräumlichte Zeit durch das Denken und deren Einteilung in messbare Intervalle lediglich verschüttet worden sei. Valérys *«durée»* gründet vielmehr auf Brüchen und Diskontinuitäten, die erst nach deren harmonisierender Überführung in eine übergreifende Verlaufsform Gestalt wird. Gerade dadurch, dass im Rahmen einer solchen *«durée»* keine der beteiligten Bewusstseinsphasen ausgeblendet bleibt, wie es etwa in der Form des emphatischen modernen Augenblicks notwendig geschieht, ermöglicht sie das Anklingen sämtlicher konstellativer Permutationen der Triade *corps-esprit-monde*. Nur über das durchschrittene Gesamt dieser Permutationen kann die Welt in der Vielfalt ihrer Möglichkeiten – als Bedrohung, als Fremdheit, als Glücksverheißung und als Formfülle – in Erscheinung treten und so in der ästhetischen

---

<sup>42</sup> Die Etablierung endlicher Aufmerksamkeit für das Kalkül des ästhetischen *effect* findet sich in Poes wegweisender Studie *The Philosophy of Composition*. Vgl. Edgar Allan Poe: *Essays and Reviews*. Hg. von G. R. Thompson. New York: Library of America 1984, S. 13–25, bes. S. 15 f.

<sup>43</sup> In *Le cimetière marin* ist die Figur CEM geradezu als Leseanweisung enthalten, nämlich in Form eines Akrostichons. Die Anfangswörter der ersten drei Verse (*«Ce», «Entre», «Midi»*) ergeben so das Kürzel CEM.

<sup>44</sup> Dass diese Harmonisierung qua Rhythmus Bewältigungscharakter hat, wurde schon von Hans Ulrich Gumbrecht hervorgehoben. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Rhythmus und Sinn*. In: H. U. G./Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>2</sup>1995 (<sup>1</sup>1988) (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 750), S. 714–729, S. 717: *«Rhythmus ist das Gelingen von Form unter der (erschwerenden) Bedingung von Zeitlichkeit.»*

«durée» die Hoffnung des «réveil» einlösen, dass mit dem bloßen Erwachen die Welt noch nicht festgelegt sei. Insbesondere *Le cimetière marin* in seiner Gesamtheit erscheint damit geradezu als Einzelamplitude eines gegensatzreichen, von Dialektik geprägten existenziellen Rhythmus der Figur CEM,<sup>45</sup> wie sie sich räumlich im (mentalenen wie physischen) Aufstieg zum «point pur» (V. 20), im reflexiven Verharren zwischen den Gräbern und schließlich im (antizipierten) Abstieg und Eintauchen in das reger werdende Meer zeigt, formal jedoch insbesondere im Schlussvers des Gedichts («Ce toit tranquille où picoraient des focs!», V. 144), der den Anfangsvers («Ce toit tranquille, où marchent des colombes», V. 1) variierend aufnimmt und so die Suggestion zyklischer Wiederkehr enthält.<sup>46</sup>

Im beschließenden Passus der *Dialectique de la durée* deutet Gaston Bachelard (übrigens nach namentlicher Nennung Paul Valérys) die Möglichkeit einer

---

45 Beschränkt man sich in der Deutung des Gedichts auf das Motiv des Mittags und interpretiert es folglich als Erfahrung eines Augenblicks, verdeckt man die subtilere Rhythmik der verschiedenen hier einander ablösenden Konstellationen von *corps*, *esprit* und *monde*, die eine weit komplexere Architektonik des Gedichts zu formulieren erlauben. Vgl. hierzu etwa Karlheinz Stierle: Valéry *Le Cimetière marin* und Nietzsches «Grosser Mittag». In: Manfred Fuhrmann/Hans Robert Jauf/Wolfhart Pannenberg (Hg.), *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. München: Fink 1981 (Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch, 9), S. 311–321. Schon Roger Caillois hat in seiner Studie über die Mittagsdämonen darauf hingewiesen, dass das Motiv des Mittags bereits in der Antike nicht auf seinen Augenblickscharakter einzuschränken sei. So könne dieser einerseits als «instant-limite» aktualisiert werden, doch «dans d'autres passages, il est clair que μεσημβρία désigne non pas un point astronomique idéal, mais une certaine étendue de temps [...]» (Roger Caillois: *Les Démons du midi*. Paris: Fontana 1991, S. 18 f.) Als prominentes Beispiel verweist Caillois auf Platons *Phaidros*, dessen Dialoghandlung sich explizit in eben dieser zweideutigen Zeitzone vollziehe (vgl. *Phaidros*, 259A und D).

46 Auch die Solidität der Außenwelt scheint in *Le cimetière marin* eigentümlich rhythmisiert (vgl. bes. die Verben *palpiter* [V. 2] und *scintiller* [V. 12]). Bei einem den exakten Wissenschaften so affinen Dichter wie Valéry ist es vielleicht nicht abwegig, hierin den Nachhall jener Destabilisierung der Materie durch die Erkenntnisse der zeitgenössischen Physik herauszuhören, näherhin der Wellenmechanik, die etwa auch von Bachelard als Verzeitlichung und «Rhythmisierung» der Materie gedeutet wird: «[...] la matière doit avoir, comme les radiations, des caractères ondulatoires et rythmiques. La matière n'est pas étalée dans l'espace, indifférente au temps ; elle ne subsiste pas toute constante, toute inerte, dans une durée uniforme. Elle n'y vit pas non plus comme quelque chose qui s'use et se disperse. Elle est, non seulement sensible aux rythmes; elle existe, dans toute la force du terme, sur le plan du rythme, et le temps où elle développe certaines manifestations délicates est un temps ondulant, temps qui n'a qu'une manière d'être uniforme: la régularité de la fréquence.» (Bachelard: *Dialectique de la durée*, S. 130)

Lyrik an, die als eine Art Instrument rhythmischer Selbstanalyse des menschlichen Bewusstseins dienen könnte:

La poésie, ainsi libérée des entraînements habituels, redevenait un modèle de vie et de pensée rythmées. Elle était ainsi le moyen le plus propre à rythmanalyser la vie spirituelle, à redonner à l'esprit la maîtrise des dialectiques de la durée.<sup>47</sup>

Wenn einer der größten Wissenschaftstheoretiker seiner Zeit Dichtung eine solche epistemologische Relevanz zutraut, stünde es dem Philologen schlecht an, das Potential seines Gegenstands bescheidener anzusetzen. Doch bleibt zu erinnern, dass diese Analysemöglichkeit menschlicher Existenz als einer komplexen Orchestration von Rhythmen, die sich jeweils als « systèmes d'instants » darbieten, erst in der ästhetischen Konstruktion der lyrischen « durée » zur Kenntlichkeit gelangt. Sie ist damit nicht einfach die nur mehr freigelegte Grundform menschlicher Zeitlichkeit, sondern ein sekundärer Koordinationsversuch jenes grundlegenden « atomisme temporel ».<sup>48</sup>

## 7 Nachbemerkung. Augenblick und « durée »

Beschließend ist nochmals auf Bachelards Auseinandersetzung mit Bergson zurückzukommen. Auf erster Ebene scheint sie nichts anderes als eine lustvolle Polemik gegen den zeitgenössischen Bergsonismus, die dessen zentralen, aber analytisch unbestimmten Begriff der « durée » weidlich zerpflückt. Doch räumt Bachelard dessen ungeachtet ein, dass auch der Intuition der Dauer philosophischer Wert zukomme, denn schließlich bestehe die Lebendigkeit der Philosophie gerade in der fortgesetzten Multiplikation von Intuitionen, die stets neue Räume des Sag- und Denkbaren eröffnen.<sup>49</sup> So wäre mein beschließender Vorschlag, dass auch die Diskussion des Augenblicks in der modernen Lyrik von einer Engführung mit Strategien der « durée » nur gewinnen kann. Doch

<sup>47</sup> S. 150.

<sup>48</sup> Möglicherweise wäre hierin ein spätes sprachliches Äquivalenzmoment zu sehen zu jener Faszination durch die Musik, die Valéry in seinem *Avant-propos à la connaissance de la déesse* als Initiationserfahrung der symbolistischen Dichtergeneration vermerkt, deren erklärtes Ziel es war, so Valéry, « [de] reprendre à la Musique leur bien. » (Valéry: *Œuvres*. Bd. 1, S. 1272) Vgl. hierzu zudem Margot Kruse: « Ut musica poesis ». Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 27), S. 169–180.

<sup>49</sup> Vgl. Gaston Bachelard: *De l'intuition de l'instant*, S. 56.

muss zugleich eingeräumt werden, dass Bergsons Begriff hierfür untauglich ist, weil er die Lösung eines ästhetischen Problems bereits in die Urform des Zeiterlebens transponiert und damit letztlich verdeckt. «Durée», wie sie hier einzubringen bliebe, ist jedoch eine Konstruktion, die auf der Momenthaftigkeit der Zeit aufrucht und sich gerade nicht auf eine insgeheim immer schon gegebene Grunderfahrung stützen kann. Die ästhetischen Strategien einer solchen «durée» müssen damit nicht in strenger Opposition zu augenblicksaffinen Ästhetiken stehen, sondern können gerade aus dem Unwillen heraus verstanden werden, sich mit der Vereinzelung des emphatischen und verheißungsreichen Moments abzufinden, um ihm so womöglich eine eigene Form der Wirksamkeit zu sichern.

## Bibliographie

### Quellen

- Bachelard, Gaston: *De l'intuition de l'instant*. Paris: Stock <sup>6</sup>2009 (<sup>1</sup>1931).
- Bachelard, Gaston: *La Dialectique de la durée*. Paris: PUF <sup>3</sup>1972 (<sup>1</sup>1950).
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975–1976 (Bibliothèque de la Pléiade, 1.7).
- Bergson, Henri: *Œuvres*. Hg. von André Robinet und Henri Gouhier. Paris: PUF <sup>3</sup>1970 (<sup>1</sup>1959).
- Kant, Immanuel: Das Ende aller Dinge. In: I. K.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 193), Bd. 1, S. 173–190.
- Lamartine, Alphonse de: *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Marius-François Guyard. Paris: Gallimard 1963 (Bibliothèque de la Pléiade, 165).
- Poe, Edgar Allan: *Essays and Reviews*. Hg. von G. R. Thompson. New York: Library of America 1984.
- Poe, Edgar Allan: *Poetry and Tales*. Hg. von Patrick Quinn. New York: Library of America 1984.
- Valéry, Paul: *Cahiers*. 2 Bde. Hg. von Judith Robinson. Paris: Gallimard 1973–1974 (Bibliothèque de la Pléiade, 242.254).
- Valéry, Paul: *Œuvres*. 2 Bde. Hg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade, 127.148.)

### Sekundärliteratur

- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, Bd. V,1 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 935).
- Blumenberg, Hans: Sokrates und das «objet ambigu». Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes. In: H. B.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Hg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1513), S. 74–111.

- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (edition suhrkamp, 1058).
- Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1055).
- Bohrer, Karl Heinz: *Ästhetische Negativität*. München: Hanser 2002.
- Brandstetter, Gabriele: SchnittFiguren. Intersektionen von Bild und Tanz. In: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter u. a. (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 13–32.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz als Szeno-Graphie des Wissens. In: Gabriele Brandstetter/ Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*. München: Fink 2007, S. 84–99.
- Caillouis, Roger: *Les Démons du midi*. Paris: Fontana 1991.
- Deleuze, Gilles: *Le bergsonisme*. Paris: PUF 2014 (1966).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Rhythmus und Sinn. In: H. U. G./K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 21995 (1988) (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 750), S. 714–729.
- Jameson, Fredric: *A Singular Modernity*. London: Verso 2012.
- Jullien, François: *Du <temps>. Éléments d'une philosophie du vivre*. Paris: Grasset 2001.
- Koschorke, Albrecht: Zur Logik kultureller Gründungserzählungen. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), S. 5–12.
- Kruse, Margot: <Ut musica poesis>. Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner 2008 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 27), S. 169–180.
- Lawler, James: Daemons of the Intellect. The Symbolists and Poe. In: *Critical Inquiry* 14 (1987), S. 95–110.
- Osborne, Peter: *The Politics of Time. Modernity and the Avant-Garde*. London/New York: Verso 1995.
- Stierle, Karlheinz: Philosophische Reflexion und poetische Praxis bei Paul Valéry. In: *Romanische Forschungen* 90 (1978), S. 1–16.
- Stierle, Karlheinz: Valéry's *Le Cimetière marin* und Nietzsches *Grosser Mittag*. In: Manfred Fuhrmann/Hans Robert Jauß/Wolfhart Pannenberg u. a. (Hg.): *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. München: Fink 1981 (Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch, 9), S. 311–321.
- Warning, Rainer: Schwellenerfahrung und Epochenschwelle. Hugo, *Soleils couchants* und Baudelaire, *Les deux crépuscules de la grande Ville*. In: R. W.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach 1997, S. 179–218.

Marco Menicacci (Konstanz)

## Zeit als Dichten in Giuseppe Ungaretti

L'interminabile  
tempo  
mi adopera  
come un  
fruscio

(*Dolina notturna*)<sup>1</sup>

Nicht zufällig eröffnet Hans Magnus Enzensberger die erste Sektion (« Augenblicke ») seines *Museums der modernen Poesie* mit dem vielleicht populärsten Gedicht Ungarettis, *Mattina (M'illumino / d'immenso)*<sup>2</sup>, kann doch sein Opus als ständige Interpretation und Meditation in der und über die Zeit gelesen werden, mit einer besonderen Sensibilität gegenüber der Dimension des Augenblicks; eine Meditation über die Möglichkeiten des Augenblicks, über seine Phänomenologie, seine Valenz und Zentralität. Die poetischen und poetologischen Schriften Ungarettis insistieren häufig und mit einer solchen Intensität und Tiefe darauf, dass es für einen kritischen Diskurs nicht nötig scheint, externe « Reagenzien » zu verwenden.

Vielsagend ist in diesem Kontext natürlich ein Titel wie *Sentimento del Tempo*, mit der Sektion « La fine di Crono »; es scheint allerdings lohnend, zunächst die erste Produktion in den Blick nehmen: von *Il Porto sepolto* (1916, 2. Auflage 1923) über *Allegria di Naufragi* (Vallecchi, 1919) bis zur endgültigen Version mit dem gekürzten Titel *L'Allegria* (1931, 1942 in *Vita d'un uomo*), die den ganzen *Porto Sepolto* als innere Sektion enthält.

Denn, wie Carlo Ossola schreibt, erweist sich *Il Porto sepolto* (1916) « nicht als *incipit*, sondern als *origine* »<sup>3</sup> des gesamten Werks Ungarettis: nicht *Anfang*, sondern *Ursprung*, ein Kern, der die künftige *Vita d'un uomo* schon in nuce enthält. In seinen beispielhaften historisch-philologischen Forschungen hat

---

1 « Die endlose / Zeit / benutzt mich / wie ein / Rascheln » (*Nächtlicher Trichter*); Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*. 4 Bde. Hg. Angelika Baader und Michael von Killisch-Horn. München: P. Kirchheim 1993, Bd. 1, S. 158 f.

2 « Ich erleuchte mich / in Unermeßlichem » (*Morgen*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*. Bd. 1, S. 162). Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, S. 21.

3 Giuseppe Ungaretti: *Il porto sepolto*. Hg. von Carlo Ossola. Venezia: Marsilio 1990, S. 9 (Übersetzung von Vf.).

Ossola die Zentralität des *Porto Sepolto* hervorgehoben: «[...] il ‹bozzolo› [...] del primo Ungaretti rimane *Il Porto Sepolto* del 1916, nucleo ‹invariante› dei primi tre lustri di scrittura poetica, di metrica e di miti [...]»;<sup>4</sup> der kleine Gedichtband erweist sich in der Tat als «coagulo mitico che contiene *in nuce* i simboli e le matrici figurali dell'intero percorso poetico ungarettiano.»<sup>5</sup>

Schon in diesen ersten Gedichten wird ein archaisches Problem augenfällig, das die westliche Kultur seit ihrer Entstehung begleitet: das Problem des Vergehens der Zeit, der Vergänglichkeit, oder in weiterem Sinn des Werdens.<sup>6</sup> Obgleich *Il Porto Sepolto* biographisch aus Ungarettis Erfahrung als einfacher Soldat in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs entstanden ist, wird das Gefühl der Vergänglichkeit nicht nur vom Krieg hervorgerufen, sondern – chronologisch weiter zurückliegend – von einem geographischen Urbild, das sich in die noch kindliche Einbildungskraft des Dichters einprägt: die Landschaft seiner Geburtsstadt Alexandrien, zwischen Nil und Wüste, in einem als zeitloser Ort empfundenen Ägypten, in dem auch jegliche Erinnerung ausgelöscht wird, wie im bekannten *Ricordo d'Affrica* (hier in der letzten Fassung):

Il sole rapisce la città  
Non si vede più  
Neanche le tombe resistono molto<sup>7</sup>

Alexandrien wird wahrgenommen und dann später evoziert als sich stets wandelnde, konturlose Stadt, die sich in der Wüste buchstäblich auflöst: «Quella mia città si consuma e s'annienta d'attimo in attimo.»<sup>8</sup> Diese grenzenlose Kontinuität und die ständige Verwandlung ist nicht nur im Raum, sondern auch

<sup>4</sup> «der ‹Kokon› des ersten Ungaretti bleibt *Il Porto Sepolto* von 1916, ‹dauerhafter› Kern der ersten fünfzehn Jahre des poetischen Schreibens, der Metrik und der Mythen.» (Übersetzung von Vf.) (In: Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Hg. von Carlo Ossola, Milano: Mondadori 2009, S. XIX).

<sup>5</sup> «ein mythisches Gerinnsel, das *in nuce* die Symbole und bildliche Ursprünge der gesamten dichterischen Laufbahn Ungarettis enthält.» (Ebda., S. XXI; Übersetzung von Vf.).

<sup>6</sup> Der Philosoph Emanuele Severino sieht im Aufgeben der Ontologie Parmenides' und der folgenden Entwicklung der westlichen Philosophie eine Reaktion auf die bzw. eine Verdrängung der Angst vor dem Werden. Diesen Grundgedanken hat der Philosoph seit seinem frühen revolutionären Essay (Emanuele Severino: *Ritornare a Parmenide*. Milano: Vita e Pensiero 1966) immer weiterentwickelt.

<sup>7</sup> «Die Sonne entrückt die Stadt / Man sieht nicht mehr / Nicht einmal die Gräber widerstehen lange» (*Afrikanische Erinnerung*. In: Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 60 f.)

<sup>8</sup> Ebda. Bd. 1, S. 754. «Diese meine Stadt verzehrt sich und vernichtet sich von Augenblick zu Augenblick.» (Giuseppe Ungaretti: Selbstkommentar zur *Allegría*, In: Ebda. Bd. 1, S. 445).

in der Zeit spürbar: Der «begrabene Hafen», ein archäologischer Fund aus ptolemäischer Zeit (3.–1. Jh. v. Chr.), der die Inspiration für den Titel der Sammlung von 1916 geben wird, ist vor allem ein von der Zeit begrabener Hafen. Alexandrien zeugt also von seiner uralten Geschichte und ist dennoch ein Ort im ständigen Werden: Sonne, Wind, Wüste, das Fehlen klar definierter physischer Grenzen, eine Landschaft, die sich unaufhörlich wandelt. Hier, zwischen den unterschiedlichen Unendlichkeiten des Meeres und der Wüste (ständige Bewegung auf der einen, scheinbare, hypnotische Immobilität auf der anderen Seite), erfährt Ungaretti sofort den Schwindel der Zeit: «[...] è il deserto il primo stimolo, lo stimolo iniziale, lo stimolo che dà moto poi alla poesia.»<sup>9</sup> In der Wüste, in ihrer «aridità allucinante, carica d'abbagli»,<sup>10</sup> in «quel nulla e quel tempo abolito»,<sup>11</sup> erscheint jedes Ereignis als ein «abbaglio», als Blitz bzw. Blick, der die Bewegungslosigkeit aufbricht, der wie eine kurzzeitige Epiphanie aufblitzt, bevor die parmenidische Substanz der Wüste in ihrer ewig-monotonen Homogenität ihn wieder verschluckt.

Dennoch ist für die poetischen Anfänge Ungarettis natürlich in erster Linie die geschichtliche und persönliche Situation von Bedeutung, in der die ersten Verse entstehen, also der Krieg, die Schützengräben. Wenn man mit Augustinus und Pascal davon ausgeht, dass ein volles Bewusstsein für die Sterblichkeit des Menschen zur Verzweiflung führen muss, wirkt der Krieg in dieser Hinsicht wie eine Amplifikation und Objektivierung des menschlichen Daseins. Und Ungaretti war nicht zufällig ein aufmerksamer Leser Pascals, dem seinerseits die Aufforderung Augustinus' zur *meditatio mortis* äußerst präsent ist:

L'immortalité de l'âme est une chose qui nous importe si fort, qui nous touche si profondément, qu'il faut avoir perdu tout sentiment pour être dans l'indifférence de savoir ce qui en est. Toutes nos actions et nos pensées doivent prendre des routes si différentes, selon qu'il y aura des biens éternels à espérer ou non, qu'il est impossible de faire une démarche avec sens et jugement, qu'en les réglant par la vue de ce point, qui doit être notre dernier objet. [...] Il ne faut pas avoir l'âme fort élevée pour comprendre qu'il n'y a point ici de satisfaction véritable et solide, que tous nos plaisirs ne sont que vanité, que nos maux sont infinis, et qu'enfin la mort, qui nous menace à chaque instant, doit infaillible-

<sup>9</sup> Giuseppe Ungaretti: Ungaretti commenta Ungaretti. <sup>1</sup>1963. In: G. U.: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Milano: Mondadori 1974, S. 815–828 und S. 817. «Die Wüste ist der erste Stimulus, der anfängliche Stimulus, der Stimulus, der dann der Dichtung Bewegung gibt.» (Vgl. G. U.: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 431).

<sup>10</sup> Ebda.; «Trockenheit [...] halluzinatorisch, voll von Blendungen» (Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*. Bd. 1, S. 431).

<sup>11</sup> Giuseppe Ungaretti: *Nota a L'Allegria*. In: G. U.: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, S. 751; «jenes Nichts und jene abgeschaffte Zeit» (vgl. auch G. U.: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 395). Vgl. auch Ders: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, S. 731.

ment nous mettre, dans peu d'années, dans l'horrible nécessité d'être éternellement ou anéantis ou malheureux.<sup>12</sup>

Ungaretti selbst stellt den *Porto Sepolto* als « *poesia di guerra* »<sup>13</sup> dar: eine Definition, die natürlich auch den Gefallen der Futuristen finden konnte, aber absolut nichts mit dem kriegstreiberischen Vitalismus Marinettis zu tun hat.<sup>14</sup> Ein anderer Aspekt, der affin zu den Ausdrucksweisen der Futuristen erscheinen könnte – und der hingegen wiederum weit von diesen entfernt ist – ist die eklatante formale Revolution dieses kleinen Lyrikbands mit seinen oft sehr kurzen, immer konzentrierten Gedichten und mit dem Auseinandernehmen der traditionellen Metrik bis hin zur « *parola-verso* ». So erinnert sich Ungaretti in den *Note* zur *Allegrìa*:

[... A] quei tempi, ero breve, spesso brevissimo, laconico: alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo d'immagini mi bastavano a evocare il passaggio sorgente d'improvviso ad incontrarne tanti altri nella memoria.<sup>15</sup>

Und an anderer Stelle, in seinem bekanntesten Selbstkommentar:

La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico... in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato.

**12** Blaise Pascal: *Pensées. Texte de l'édition Brunschvicg*. Hg. und komm. von Charles-Marc des Granges. Paris: Garnier 1958 (Classiques Garnier), S. 124 f.

**13** «Ho scritto il più bel libro di poesia di guerra [...]» («Ich habe das schönste Buch von Kriegsgedichten geschrieben [...]»; Übersetzung von Vf.), schreibt er in einem Brief an Soffici vom 14. 1. 1926 (Giuseppe Ungaretti: *Lettere a Soffici. 1917–1930*. Hg. von Paola Montefoschi und Leone Piccioni, Firenze: Sansoni 1981, S. 117).

**14** Zur Distanz Ungarettis vom Futurismo (wie auch vom Crepuscolarismo) vgl. die Ausführungen Antonio Saccones (Antonio Saccone: *Ungaretti*. Roma: Salerno Editrice 2012, S. 57 f.); außerdem diesen kurzen Abschnitt aus den *Note* zur *Allegrìa*: «Nella mia poesia non c'è traccia d'odio per il nemico, né per nessuno: c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione» («In meiner Dichtung gibt es keine Spur von Hass, weder für den Feind, noch für irgendjemanden sonst: Es gibt das Bewusstsein für das Menschsein, für die Brüderlichkeit der Menschen angesichts des Leids, für die extreme Vergänglichkeit ihres Seins.» (Übersetzung von Vf.; In Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, S. 754).

**15** Giuseppe Ungaretti, *Nota a L'Allegrìa*, in G. U.: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, S. 571; «[...] gewöhnlich war ich zu jenen Zeiten kurz, oft äußerst kurz, lakonisch: Einige wie ein Blitz in der Nacht in die Stille gesetzte Wörter, eine aufblitzende Gruppe von Bildern genügten mir, die unversehens aufsteigende Landschaft zu evozieren, um viele andere im Gedächtnis zu finden.» (G. U.: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 425).

[... C]ome mi appariva il paesaggio in quelle prime poesie. Era colto nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito. E la poesia stessa [...] ricorreva a modi brevissimi. Si trattava di cogliere l'attimo.<sup>16</sup>

Als Dichter erfasst Ungaretti also die expressiv-sprachlichen Auswirkungen der Flüchtigkeit der Zeit und der Imminenz des Todes (hier in einem 1966 für eine Henri Michaux gewidmete Ausgabe der *Cahiers de l'Herne* verfassten Text):

[L]e cose mutano e ci impediscono di nominarle, e quindi di fondare delle regole per nominarle [...]. Tutto si accumula sullo stesso piano, e tutto questo presente accumulato forma una specie di buio dove non si distinguono neppure i connotati del proprio tempo perché il tempo va avanti con una velocità che non è di misura umana. Potrebbe essere questa l'apocalisse.<sup>17</sup>

Die Geschwindigkeit des Werdens ist also nicht menschlich – vielleicht sogar unmenschlich. Dem menschlichen Vermögen bleibt nur die Dimension des Augenblicks; und vor der Ewigkeit *ist* der Mensch tatsächlich ein Augenblick. Jedweder Zeitabschnitt, auch eine ganze *Vita d'un uomo* (der Titel, den Ungaretti ab 1942 für sein Gesamtwerk wählt), erweist sich, zur Ewigkeit in Beziehung gesetzt, lediglich als ein Moment. So wird also der Augenblick, die blitzartige Essentialität, zum *nucleus* der Poetik des ersten Ungaretti; und inzwischen haben historisch-philologische Forschungen nachgewiesen, dass dieser Sachverhalt nicht einfach nur der prekären Schreibsituation geschuldet ist (die in der Tat verführerische Rhetorik des « tascapane », des Brotbeutels mit den Gedichten auf losen Zettelchen), sondern auf einer langen und intensiven Reflexion beruht. Es kündigt sich schon hier der für Ungaretti so kennzeichnende unaufhörliche und beinahe obsessive « variantismo » an.

---

16 Giuseppe Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, in G. U.: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, S. 815–828, S. 820 und S. 819; « Der Krieg offenbart mir unversehens die Sprache. Das heißt, ich mußte in Eile sagen, denn die Zeit konnte fehlen, und auf die tragischste Weise... in Eile sagen, was ich fühlte, und wenn ich es also in Eile sagen mußte, mußte ich es mit wenigen Worten sagen, die eine außerordentliche Bedeutungsintensität gehabt hätten. » / « [...] wie mir die Landschaft in jenen ersten Gedichten erschien. Sie wurde erfaßt im Augenblick, in einem Augenblick, der sich dann in mir in einer unendlichen Weise in die Länge zog. Und die Dichtung selbst wandte sich [...] extrem kurzen Ausdrucksmitteln zu. Es ging darum, einen Augenblick zu pflücken. » (G. U.: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 449 und S. 448).

17 « Die Dinge verändern sich und hindern uns daran, sie zu benennen, und damit Regeln zu begründen, um sie zu benennen [...] Alles häuft sich auf der gleichen Ebene und diese ganze aufgehäuften Gegenwart bildet eine Art von Dunkel, in dem sich nicht einmal die Merkmale der eigenen Zeit erkennen lassen, weil die Zeit mit einer Geschwindigkeit voranschreitet, die jenseits des menschlichen Maßes ist. Dies könnte die Apokalypse sein. » (Übersetzung von Vf.) (Giuseppe Ungaretti: *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse a anche mio* [1966], in G. U.: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, S. 842 f.).

In dieser *brevitas* – gar Verschwiegenheit – wird das Wort zur Synthese, zum Epigraph (wie Ungaretti selbst sagt<sup>18</sup>) und ist zugleich ein momentaner Bruch des Zeit-Kontinuums; es taucht aus dem Nichts (typographisch: das Weiß der Seite) auf und wird unmittelbar danach von einem anderen Nichts bzw. Leerraum begrenzt, aber auch ermöglicht und letztendlich gekrönt.

[I] primitivo titolo, strano, dicono, era *Allegria di Naufragi*. Strano, se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, consumato dal tempo. Esultanza che l'attimo, avvenendo, dà perché fuggitivo, attimo che soltanto amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte. È il punto al quale scatta quell'esultanza d'un attimo, quell'allegria che, quale fonte, non avrà mai se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare.<sup>19</sup>

*Il Porto Sepolto* schließt mit einem Gedicht, das in der ersten Ausgabe einfach den offen programmatischen Titel *Poesia* trägt, der später zu *Commiato* wird:

Gentile  
Ettore Serra  
poesia  
è il mondo l'umanità  
la propria vita  
fioriti dalla parola  
la limpida meraviglia  
di un delirante fermento  
  
Quando trovo  
in questo mio silenzio  
una parola  
scavata è nella mia vita  
come un abisso<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Vgl. den Brief an De Robertis vom 4. 9. 1942, in: Antonio Saccone: *Ungaretti*, S. 54. Saccone merkt an, dass die « parola-epigrafe » Ungarettis einer orphischen Weltanschauung nahesteht, die im Gegensatz zur poetischen Lakonik der *Ossi di seppia* Montales einen « rinvio salvifico all'assoluto » impliziert (Ebda., S. 57).

<sup>19</sup> Giuseppe Ungaretti, *Nota a L'Allegria*, S. 751; « Der anfängliche, wie es heißt, befremdliche Titel war *Allegria di Naufragi*. Befremdlich, wenn nicht alles Schiffbruch wäre, wenn alles nicht überwältigt, erstickt, von der Zeit aufgezehrt würde. Jubel, den der Augenblick, sich ereignend, gibt, weil er flüchtig ist, ein Augenblick, den nur Liebe der Zeit entreißen kann, die stärkste Liebe, die der Tod nur sein kann. Es ist der Punkt, von dem aus jener Jubel eines Augenblicks ausbricht, jene Freude, die als Quelle niemals etwas anderes als das Gefühl der Präsenz des Todes zu beschwören haben wird. » (G. U.: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 425; « [...] die stärkste Liebe, die der Tod nur sein kann » müsste korrekt übersetzt allerdings « Liebe, die stärker ist, als der Tod es sein kann. » lauten).

<sup>20</sup> « Verehrter / Ettore Serra / Poesie / ist die Welt die Menschheit / das eigene Leben / erblüht aus dem Wort / das klare Wunder / eines fiebernden Ferments // Finde ich / in diesem meinem

Das dichterische Wort wird nach Mengaldos meisterhafte Formulierung eine «monade verbale sillabata come attonita interiezione lirica»<sup>21</sup> und erscheint als Epiphänomen einer enormen tellurischen Erschütterung, einer Grabung, die, da sie einen «abisso» aufzut, unendlich sein muss.<sup>22</sup> Der Abgrund ist demnach eine räumliche *correlatio* der Unendlichkeit, so wie die Ewigkeit ihre zeitliche *correlatio* ist. Das Monaden- bzw. Blitzwort funktioniert also in der eigenen unmittelbaren, momentanen Phänomenologie: als ein einzelnes, kurzes, lakonisches Ereignis, das nur den Augenblick der Lesezeit dauert, aber den Abgrund erahnen lässt, den es evoziert und der es paradoxerweise hält.

Die Kürze des Wortes erreicht oft die Intensität des von Freude oder von Schmerz verursachten Schreis, was einen schwindelerregenden und augenblicklichen Anstieg der «Worttemperatur» bedeutet; «la complessità dell'esperienza vissuta si contrae nella sua essenza, si verticalizza nel grido.»<sup>23</sup> Das in einem Augenblick herausgeschriene Wort ist also die punktuelle Konzentration eines ganzen Erlebnisses, verstärkt noch durch die Dimension der Erinnerung.

Jedes Wort («scavata come un abisso») ist also für Ungaretti ein Schrei, in dem der Dichter versucht, das Universum in sich selbst auszudrücken, so etwa in *Italia*, einer weiteren *Ars poetica*:

ITALIA

Locvizza l'1 ottobre 1916

Sono un poeta  
un grido unanime  
sono un grumo di sogni

Sono un frutto  
d'innunerevoli contrasti d'innesti  
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato  
dalla stessa terra  
che mi porta  
Italia

---

Schweigen / ein Wort / ist es gegraben in mein Leben / wie ein Abgrund» (*Abschied*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 150 f.).

**21** «als erstaunte lyrische Interjektion buchstabierte Wort-Monade» (Übersetzung von Vf.), Pier Vincenzo Mengaldo: *Giuseppe Ungaretti*. In: P. V. M. (Hg.): *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori 1978 (Grandi Classici), S. 381–391, S. 384.

**22** Vgl. auch Antonio Saccone, *Ungaretti*, S. 57 ff.

**23** «[...] die Komplexität des Erlebnisses zieht sich in ihrer Essenz zusammen, sie vertikalisiert sich im Schrei [...]» (Übersetzung von Vf.), Pier Vincenzo Mengaldo: *Giuseppe Ungaretti*, S. 338.

E in questa uniforme  
 di tuo soldato  
 mi riposo  
 come fosse la culla  
 di mio padre<sup>24</sup>

Einerseits trägt ein solches « Wort-Welt », « Wort-Abgrund » (« abisso ») wie hier « Italia » (Ende der dritten Strophe) in seinem begrenzten Wesen, genau wie der augustinische *animus*, die Erinnerung einer Vergangenheit, die Betrachtung einer Gegenwart und die Projektion in eine Zukunft. Für Augustinus ist die Zeit mit und im Menschen: sie beginnt mit ihm zu existieren, ist subjektiver, nicht objektiver Natur, sie ist eine « *distentio animi* », nach der berühmten Definition aus *Confessiones*, XI, 20:

Quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur: tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum, sed fortasse proprie diceretur: tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio.<sup>25</sup>

Und weiter unten, in XI, 26: « *Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi.* »<sup>26</sup> Wenn die Zeit also « *distentio animi* » ist, umschließt der Augenblick alles, was zur menschlichen Zeit gehört, und wird in einem kreativ-expressiven Kurzschluss zur « *tensio animi* », zur Seelenanspannung. In dieser Spannung streben die Worte – gerade in ihrer vorübergehenden Präsenz – nach der zeitlosen Dimen-

---

24 « Bin ein Dichter / ein einmütiger Schrei / bin ein Klumpen von Träumen // Bin eine Frucht / ungezählter widerstreitender Propfreiser / gereift in einem Treibhaus // Doch dein Volk wird getragen / von derselben Erde / die mich trägt / Italien // Und in dieser Uniform / meines Soldaten / ruh ich mich aus / als wär sie die Wiege / meines Vaters » (Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 148 f.).

25 « Soviel aber ist nun klar und deutlich: Weder die Zukunft noch die Vergangenheit « ist », und nicht eigentlich läßt sich sagen: Zeiten « sind » drei: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; vielmehr sollte man, genau genommen, etwa sagen: Zeiten « sind » drei: eine Gegenwart von Vergangenem, eine Gegenwart von Gegenwärtigem, eine Gegenwart von Künftigem. Denn es sind diese Zeiten als eine Art Dreiheit in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht: und zwar ist da Gegenwart von Vergangenem, nämlich Erinnerung; Gegenwart von Gegenwärtigem, nämlich Augenschein; Gegenwart von Künftigem, nämlich Erwartung. » (Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse. Lat.-Dt.* Eingel. übers. und komm. von Joseph Bernhart. München: Kösel <sup>3</sup>1966 [1955], S. 640–643).

26 « Darum wollte es mich dünken, Zeit sei Ausdehnung und nicht anderes: aber wessen Ausdehnung, weiß ich nicht. Es sollte mich wundernehmen, wäre es nicht der Geist selbst. » (Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*, S. 654 f.).

sion des Unsagbaren: eine Unsagbarkeit, die den Dichter zugleich verzaubert und quält.

«Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla»:27 der Titel dieses Gedichts lautet *Eterno* und so ist die Ewigkeit für die beschränkte menschliche Sensibilität ein nicht-ausdrückbarer *motus animi* zwischen zwei zeitlich begrenzten Taten. Jeder «Wort-Augenblick» bietet dabei die Möglichkeit einer Anamnese, die an die Ewigkeit rührt:

RISVEGLI

Mariano il 29 giugno 1916

Ogni mio momento  
io l'ho vissuto  
un'altra volta  
in un'epoca fonda  
fuori di me

Sono lontano colla mia memoria  
dietro a quelle vite perse [...]28

Diese Zeit ist «fuori di me» (‹außer mir›, von ἐξ-στάσις), in einer «epoca fonda»: «fonda», ‹tief›, weil sie tellurisch und nicht menschlich ist, ewig und nicht augenblicklich. Diese Zeit hat schon die Form einer nur erahnten, kaum ausdrückbaren Ekstase, die erreicht wird, wenn der Mensch-Augenblick ahnt, dass er im Raum und in der Zeit29 etwas unendlich viel Größerem als sich selbst angehört:

SERENO

Bosco di Courton luglio 1918

Dopo tanta  
nebbia  
a una  
a una  
si svelano  
le stelle

27 «Zwischen einer gepflückten Blume und der geschenkten / das unausdrückbare Nichts» (*Ewig*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 48 f.).

28 «Jeden meiner Augenblicke / schon einmal / hab ich ihn gelebt / in einer fernen Zeit / außerhalb meiner // Fern bin ich mit meinem Gedächtnis / jenen verlorenen Leben hinterher [...]» (Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 106 f.).

29 Vgl. als Gegenbeispiel das Gedicht *I fiumi*: «Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia [...]» («Quälende Strafe / ist es mir / wenn ich mich nicht / im Einklang glaube [...]»; Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 122 f.).

Respiro  
 il fresco  
 che mi lascia  
 il colore del cielo

Mi riconosco  
 immagine  
 passeggera

Presa in un giro  
 immortale<sup>30</sup>

Angesichts des Werdens bietet das Wort, das der Dichter wiederfindet, wenn er in sein inneres ‹Geheimnis› eintaucht, die ‹consolazione›, die Tröstung, von der Ungaretti im Selbstkommentar aus dem Jahr 1963 spricht: ‹C'è in noi un segreto, il poeta ci si tuffa, arriva in porto scoprendo questo segreto, dunque arriva a dare quel poco che un uomo può dare di consolazione alla sua anima.›<sup>31</sup>

Räumliche Entsprechung dieses zeitlichen Werdens ist für Ungaretti der Nomadismus, das Umherziehen; eine Form von Werden nicht in der Zeit, sondern im Raum:

GIROVAGO (Campo di Mailly maggio 1918)

In nessuna  
 parte  
 di terra  
 mi posso  
 accasare

A ogni  
 nuovo  
 clima  
 che incontro  
 mi trovo  
 languente  
 che  
 una volta

**30** ‹Nach so viel / Nebel / enthüllen sich / einer / um den andern / die Sterne // Ich atme / die Frische / die mir läßt / die Farbe des Himmels // Erkenne mich / als flüchtiges / Bild // Gefangen in einem Kreisen / unsterblich› (*Heiter*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 200 f.).

**31** Giuseppe Ungaretti: *Ungaretti commenta Ungaretti*, S. 817; ‹Es gibt in uns ein Geheimnis, der Dichter stürzt sich hinein, gelangt in den Hafen, dieses Geheimnis entdeckend, es gelingt ihm also, jenes Wenige zu geben, was ein Mensch seiner Seele an Trost geben kann.› (Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 447).

già gli ero stato  
assuefatto

E me ne stacco sempre  
straniero

Nascendo  
tornato da epoche troppo  
vissute

Godere un solo  
minuto di vita  
iniziale

Cerco un paese  
innocente<sup>32</sup>

Die Kombination von «e» mit den Nasalen «n/m», die sich über das gesamte Gedicht hinzieht («langente»; «sempre»; «Nascendo»; «innocente»), rhythmisiert dieses Werden mit Momenten in die Länge gezogener Musikalität, faszinierter Kontemplation, die der Autor selbst bei seinen legendären Lesungen immer unterstrichen hat. Jeder Augenblick von «vita iniziale», ist, so scheint uns Ungaretti auch mit den phonetisch/musikalischen Möglichkeiten des Wortes nahezulegen, eine «Geburt»: «Nascendo», das dem Schlussvers – «innocente» – gegenübersteht und ihn vorbereitet, indem es die Gruppe «n(n)» plus «en» vorwegnimmt.

Der Ungarettianische Augenblick hat eine weitere Dimension: er ist auch der physische (chronologische) Dreh- und Angelpunkt einer Veränderung. Bereits in der ersten Sammlung, aber weit darüber hinaus, verfolgt Ungaretti mit seiner außergewöhnlichen Sensibilität diese Augenblicke des Übergangs, den entscheidenden Moment einer Metamorphose, den Kern des Werdens. Deutlich wird dies etwa beim Blick auf *Una colomba*, das einversige Gedicht, das im *Sentimento del tempo* die oben erwähnte Sektion *La fine di Crono* eröffnet: «D'altri diluvi una colomba ascolto»<sup>33</sup> Es handelt sich um einen Elfsilber, der aber aus zwei Fünfsilbern und einem Dreisilber besteht, die durch Synalöphen verkettet sind. Die Nähe dieses Textes zum Gedichtband *L'Allegria* lässt sich

---

32 «In keinem / Teil / der Erde / kann ich mich / einrichten // In jedem / neuen / Klima / dem ich begegne / sieche ich / dahin / weil / einmal / schon ich daran / gewöhnt war // Und trenne mich immer davon / fremd // Bei der Geburt / wiedergekehrt aus abgelebten / Zeiten // Genießen eine einzige / Minute anfänglichen / Lebens // Ich suche ein Land / unschuldig» (*Landstreicher*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 1, S. 447).

33 «Einer Taube lausch ich anderer Sintfluten» (*Eine Taube*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 2, S. 30 f.).

einfach durch eine fragmentierende Leseweise hervorheben, die die kleineren metrischen Einheiten aus dem <endecasillabo> extrahiert: «D'altri diluvi / una colomba / ascolto». Die Sektion beginnt also mit einem Gedicht, in dem der Elfsilber offen die Nahtstellen zeigt, an denen er sich untergliedern lässt. Die Taube bringt Noah das zum Emblem gewordene Signal vom Ende einer für den Menschen grausamen Zeit. Die Taube kommt von «altri diluvi», als lebende Epiphanie, die das Ende einer Epoche und einen – wengleich unklaren – Neuanfang markiert. In dieser Hinsicht ist die Wahl des *verbum sentiendi* bedeutsam: <ascolto>, nicht z. B. ein unvermitteltes <vedo>.

Ungaretti reflektiert über diese Eigenschaft des Augenblicks, wenn er sich mit einem für ihn besonders wichtigen Autor befasst: Leopardi. In seiner ersten Vorlesung über die *Canzone* spricht er vom Augenblick des Übergangs im *Tramonto della luna*, nicht zufällig ein Gedicht, das eine Parallele herstellt zwischen dem Werden des irdischen Tags (vom Sonnenaufgang bis zum Untergang, von der Sonne zum Mond) und das Werden des Menschen, der vom Sonnenaufgang an zum Untergang verurteilt ist; ein unausweichliches Schicksal, das das Alter (die «vecchiezza») noch bitterer macht:

C'è un'ora nel *Tramonto della Luna* di Leopardi nella quale non c'è più nessuna luce, non c'è più la luce del sole che non è ancora giunta né preannunciata, non c'è più la luce della luna che è tramontata, e anche le stelle per una condizione di quell'ora non si vedono più. È un mondo completamente oscuro, vuoto. È un momento di silenzio, apocalittico, della fine di tutto, della fine reale di tutto, è il nulla, e non è se non il momento in cui paiono scomparsi giorno e notte, e non è che un semplice momento di interruzione e di attesa. Assoluta notte e assoluto giorno, il giorno del demonio meridiano della Primavera, non saranno che illusioni ottiche? E ciò che si scopre per via di luce del giorno o per via di luce notturna non sarà sempre che illusione ottica? Come sentire la realtà, non quella effimera: quella che va oltre la conoscenza mutevole della materia e gli effetti di luce? Nei suoi confini temporali e spaziali di essere terreno finito, come l'uomo, servendosi delle immagini proposte da tali confini, potrà avere in un barlume sentimento e idea dell'eterno?<sup>34</sup>

---

34 Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, S. 782; «In Leopardis *Tramonto della luna* gibt es einen Zeitpunkt, wo überhaupt kein Licht mehr da ist: wo es von Stund an kein Sonnenlicht mehr gibt, das noch nicht herangekommen noch vorangekündigt ist, und auch kein Mondlicht mehr, da der Mond schon untergegangen ist; und jener Augenblick bringt es mit sich, dass selbst die Sterne nicht mehr zu sehen sind. Eine vollständig dunkle, leere Welt. Es ist ein Augenblick des Schweigens, apokalyptisch, das Ende von allem, des realen Endes von allem, es ist das Nichts und nichts als nur der Augenblick, in dem Tag und Nacht verschwunden scheinen, und nichts als ein einfacher Moment der Unterbrechung und des Erwartens. Absolute Nacht und absoluter Tag, Tag des Mittags-Dämons in der <Primavera>: Sollten sie nichts als optische Täuschungen sein? Und wird das, was man im Licht des Tages oder im Schein der Nacht entdeckt, immer nur optische Täuschung bleiben? Wie die Wirklichkeit fühlen – nicht die vergängliche: jene, welche über die wandelbare Kenntnis der Materie und die

So wie sie gestellt ist, offenbart die abschließende Frage, was Ungaretti selbst am meisten interessiert: gerade in jenen Momenten des Übergangs und der Metamorphose gelingt es dem Menschen das zu greifen, was am wichtigsten ist: « un barlume sentimento e idea dell'eterno ». Ungaretti gibt also eine hoffnungsvolle Antwort auf das Leopardische « nulla », seine *Vita d'un uomo* bewegt sich letztendlich in Richtung einer *Terra promessa*.

Zwischen der *Allegria* und der *Terra promessa* steht der *Sentimento del tempo*, der in der Sektion der *Inni* die berühmte, in Subiaco geschriebene *La preghiera* (1928) enthält; in diesen Versen steht die Gottheit auf dem Scheidepunkt zwischen dem Ewigen und dem Vergänglichen und beherrscht diesen: Sie ist der « sogno », die Ekstase, die ihrer Natur gemäß augenblicklich wäre, die aber nicht vergeht, sondern bleibt; sie ist « sogno fermo », der « foedus » zwischen dem Vergänglichen und dem Ewigen, der Ring, der den Mensch mit dem verbindet, was ihn übersteigt.

Da ciò che dura a ciò che passa,  
Signore, sogno fermo,  
Fa' che torni a correre un patto.<sup>35</sup>

Die Kontinuität der Inspiration zwischen *Il Porto Sepolto* und der folgenden Dichtung wurde von verschiedener Seite hervorgehoben; terminologisch und inhaltlich explizite Bestätigung findet man in den Worten Ungarettis selbst, etwa in einem Brief an Giovanni Papini vom 25. Juli 1916 aus dem Kriegsgebiet: « Amo le mie ore d'allucinazione [...]. Anche le mie ore di randagio, d'immaginario perseguitato in esodo verso una terra promessa. »<sup>36</sup>

In der *Terra Promessa* kehrt die « parola-verso » zurück, wenn auch in recht anderen metrischen Kontexten im Vergleich zum *Porto sepolto* (man denke nur an die *Canzone*). Hier wird aus dem Augenblick-Wort ein « Licht-Wort », nach Ungarettis Definition in seiner brasilianischen Vorlesung über Jacopone da Todì aus dem Jahr 1937: « Abbiamo da imparare a usare le parole-luce, voglio

---

Lichteffekte hinausgeht? Wie wird der Mensch als solcher (in seinen zeitlich-räumlichen Grenzen eines irdisch-endlichen Wesens), sofern er sich der Vorstellungen bedient, die jene Grenzen ihm vorgeben, mit einem Mal Gefühl und Idee des Ewigen erahnen können?» (Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 3, S. 190).

<sup>35</sup> « Vom Dauerhaften zum Vorübergehenden, / Herr, beständiger Traum, / Laß den Pakt sich erneuern » (*Das Gebet*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 2., S. 138–139).

<sup>36</sup> Brief an Giovanni Papini vom 25.7. 1916, dalla zona di guerra, in Giuseppe Ungaretti: *Il porto sepolto*, S. 64.

dire di parole che entrano in noi [...] oserei dire per un effetto di miracolo, e fanno in noi la luce e ci mutano.»<sup>37</sup>

Diesen scheinbar unerfüllbaren Vorsatz zu verwirklichen ist Ungaretti – im nicht erklär-, aber sofort erkennbaren Modus der Dichtung – tatsächlich gelungen, wie eines seiner absoluten Meisterwerke beweist:

SEGRETO DEL POETA

Solo ho amica la notte.  
Sempre potrò trascorrere con essa  
D'attimo in attimo, non ore vane;  
Ma tempo cui il mio palpito trasmetto  
Come m'aggrada, senza mai distrarmene.

Avviene quando sento,  
Mentre riprende a distaccarsi da ombre,  
La speranza immutabile  
In me che fuoco nuovamente scova  
E nel silenzio restituendo va,  
A gesti tuoi terreni  
Talmente amati che immortali parvero,  
Luce.<sup>38</sup>

Der letzte Vers dieses Gedichtes ist «luce»: nicht mehr das Augenblick-Wort, das aus dem Nichts kommt und sich auf das Nichts, das ihm folgt, lehnt, sondern eine augenblickliche Erleuchtung, die explodiert, nachdem sie vorbereitet wurde, fast <aufgeladen> von der diskursiven Spannung des ganzen Gedichts. So, dass die Leere, über der sie hängt, das Schweigen, das sie nach sich selbst kreiert, zwar Leere, Absenz, Stille ist, aber eine lichtvolle Stille und eine Absenz voll von Erwartungen.

**37** Giuseppe Ungaretti: *La poesia di Jacopone da Todi*, in G. U.: *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Hg. von Paola Montefoschi. Milano: Mondadori 2000, S. 506.

**38** «Die Nacht nur hab ich zur Freundin. / Immer werd ich mit ihr durchmessen können / Von Augenblick zu Augenblick nicht leere Stunden; / Doch Zeit der ich meinen Herzschlag aufdrück / Wie's mir gefällt, ohne je mich abzulenken. // Es geschieht wenn ich fühle, / Während wieder sie sich lösen will von Schatten, / Unwandelbar die Hoffnung / In mir die Feuer von neuem aufspürt / Und in der Stille zurückgibt, / Deinen irdischen Gesten / So sehr geliebt daß sie unterblich schienen, / Licht.» (*Geheimnis des Dichters*, in Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*, Bd. 3., S. 34 f.).

## Bibliographie

### Quellen

- Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*. Lat.–Dt. Eingel., übers. und komm. von Joseph Bernhart. München: Kösel 1955 (³1966).
- Pascal, Blaise: *Pensées. Texte de l'édition Brunschvicg*. Hg. und komm. von Charles-Marc des Granges. Paris: Garnier 1958 (Classiques Garnier).
- Ungaretti, Giuseppe: *Ungaretti commenta Ungaretti*. ³1963. In: G. U.: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Milano: Mondadori 1974, S. 815–828.
- Ungaretti, Giuseppe: *Lettere a Soffici. 1917–1930*. Hg. von Paola Montefoschi und Leone Piccioni, Firenze: Sansoni 1981.
- Ungaretti, Giuseppe: *Il porto sepolto*. Hg. von Carlo Ossola. Venezia: Marsilio 1990.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben*. 4 Bde. Hg. von Angelika Baader und Michael von Killisch-Horn. München: P. Kirchheim 1993.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Hg. von Paola Montefoschi. Milano: Mondadori 2000.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Hg. von Carlo Ossola, Milano: Mondadori 2009.

### Sekundärliteratur

- Enzensberger, Hans M.: *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960.
- Mengaldo, Pier Vincenzo: *Giuseppe Ungaretti*. In: P. V. M. (Hg.): *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori 1978, S. 381–391.
- Saccone, Antonio: *Ungaretti*. Roma: Salerno Editrice 2012.
- Severino, Emanuele: *Ritornare a Parmenide*. Milano: Vita e Pensiero 1966.



Dina Diercks (Bonn)

# Die Epiphanie im portugiesischen und brasilianischen Modernismus

## 1 Einführung in die funktionelle und konzeptuelle Vielfalt des Epiphaniebegriffs

Gegenstand dieser Untersuchung ist das Phänomen der Epiphanie im literarischen Kontext, wie es bei zwei Autoren des portugiesischen und brasilianischen Modernismus zur Anwendung kommt. Es handelt sich dabei um den portugiesischen Autor Fernando Pessoa und den brasilianischen Autor João Guimarães Rosa. Der aus dem altgriechischen Wort ‹epiphaneia› hergeleitete Terminus ‹Epiphanie› bezeichnet im christlichen Kontext das Fest der Heiligen drei Könige, basierend auf der Erscheinung eines Sternes, der die drei Weisen zur Geburtsstätte Jesu führte.<sup>1</sup> Rekurriert die Epiphanie im allgemeinen religionsgeschichtlichen Verständnis auf das Erscheinen einer Gottheit, so markiert jedoch die Verwendung des Terminus als Beinamen des Ptolemäus V. bereits den Verlust des tradierten Bedeutungsgehalts. Es kommt zu profanen Verwendungen, wie etwa in der hellenistischen Hofsprache, in der die Epiphanie die Ankunft eines Herrschers oder betitelter Personen bezeichnet.<sup>2</sup> Für die Literaturwissenschaft erhielt der Terminus seit dem Zeitpunkt Bedeutung, als James Joyce ihn zu verschiedenen Zwecken in seinem Werk explizit verwendete. Zunächst diente er ihm als Bezeichnung für seine Prosaskizzen, in denen er u. a. Traumhalte beschreibt sowie spezifische Verhaltensweisen von Personen, die Aufschluss über deren verborgene Gefühls- oder Gedankenwelt geben. In Joyces späteren Werken steht die Epiphanie in Verbindung mit einer Ästhetiktheorie, die sich auf die von Thomas von Aquin in der *Summa Theologiae* formulierten ästhetischen Kriterien der *integritas* (Ganzheit), der *consonantia* (Harmonie) und der *claritas* (Glanz) stützt.<sup>3</sup>

In seiner Studie über die Epiphanie in der französischen Literatur weist Rainer Zaiser auf die Vielfalt der Konzeptualisierungen hin, die mit dem Begriff in der Forschung, aber auch in Hinblick auf seine Anwendung bei den unterschiedlichen Autoren der Moderne einhergehen. Als gemeinsame textuelle

---

<sup>1</sup> Vgl. Rainer Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur: Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995 (Études littéraires françaises, 63), S. 15.

<sup>2</sup> Vgl. Ebda., S. 16.

<sup>3</sup> Vgl. Ebda., S. 34.

Strukturmerkmale hervorheben lassen sich jedoch die mit dem Motiv des Augenblicks verwobenen Elemente der Plötzlichkeit und der kurzen Dauer, das Offenbarungsmoment, ein artikuliertes Glücksgefühl und die oftmals mit biblisch-religiöser Symbolik verbundene Rhetorik, darunter insbesondere die Lichtmetaphorik.<sup>4</sup> Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Epiphanie im hier vorgestellten Beispiel der Literatur des portugiesischen und brasilianischen Modernismus drei Funktionen übernimmt: erstens dient sie als ästhetische Kategorie der Textgestaltung, zweitens verwenden sie die Autoren zur Vermittlung subjekttheoretischer Positionen, und drittens übernimmt sie eine tragende Rolle als literarische Inszenierungsstrategie. Dies soll zunächst an einem Textfragment aus dem Werk Fernando Pessoa's gezeigt werden.

## 2 Pluralisierung des Subjekts und privilegierter Augenblick im *Sensacionismo*

Pessoa gilt als einer der Begründer des portugiesischen Modernismus, seit er im Jahr 1915 zusammen mit seinen Dichterkollegen Mário de Sá Carneiro und Almada Negreiros politische, sozialkritische und lyrische Texte in der von ihnen begründeten Zeitschrift *Orpheu* veröffentlichte, deren Publikation wegen eines finanziellen Engpasses im selben Jahr, nach insgesamt zweimaligem Erscheinen der Zeitschrift, wieder eingestellt wurde.<sup>5</sup> Sein Werk ist von einer besonders vielfältigen Perspektivik geprägt, die ihren Ausdruck in der Kreation der Heteronymie fand. Bei den verschiedenen Heteronymen handelt es sich um fiktive Autoren mit je divergierenden literarischen Positionen und Stilen sowie eigenen philosophischen Konzepten. Als die bekanntesten Heteronyme gelten Alberto Caeiro, Ricardo Reis und Álvaro de Campos.<sup>6</sup> Insgesamt verwendet Pessoa jedoch, soweit bisher gezählt, 72 Heteronyme, Semi- und Subheteronyme sowie Pseudonyme.<sup>7</sup> Zu den bedeutendsten literarischen Strömungen, die von den Heteronymen vertreten werden, zählt der *Sensacionismo*, den Pessoa als

---

<sup>4</sup> Vgl. Ebda., S. 16 und 61.

<sup>5</sup> Vgl. Burghard Baltrusch: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*. Berlin/Bern/Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1997 (Bonner romanistische Arbeiten; 61), S. 219.

<sup>6</sup> Teresa Rita Lopes: *Pessoa por Conhecer*. 2 Bde. Lisboa: Editorial Estampa 1990, Bd. 1: *Roteiro para uma Expedição*, S. 16.

<sup>7</sup> Vgl. Burghard Baltrusch: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, S. 27.

Synthese aller bisherigen literarischen Strömungen versteht.<sup>8</sup> Der zentrale Aspekt, unter dem die Synthese erfolgt, ist der Fokus auf die bewusste Sinneswahrnehmung, die Pessoa sogar zur ausschließlichen Realität erhebt.<sup>9</sup> Mit dem *Sensacionismo* verabschiedet er rein individualistische Persönlichkeitskonzepte zugunsten der Vorstellung einer multiplen Persönlichkeit, die auf der Vielzahl der Empfindungen basiert.<sup>10</sup> Zudem distanziert sich Pessoa von einem auf Vergangenheit und Zukunft gerichteten Kontinuitätsdenken, an dessen Stelle er das sensitive Bewusstsein des Augenblicks setzt. In einem sensationistischen Textfragment enumeriert er diese Vorgehensweise als eine von insge-

---

**8** Die Theorie des *Sensacionismo* bezieht Pessoa sowohl auf die Objekte («*Todo objecto é uma sensação nossa [...]*») [«Jedes Objekt ist eine unserer Empfindungen»; Übersetzung von Vf.] als auch auf die Ideen («*There is nothing, no reality, but sensation. Ideas are sensations, but of things not placed in space and sometimes not even in time [...]*»), Fernando Pessoa: *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Hg. und eingel. von Georg Rudolf Lind und Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática 1966, S. 168 und S. 183. Baltrusch führt als philosophische Inspirationsquellen des *Sensacionismo* den protagoräischen Sensualismus an sowie u. a. Lockes Theorem «*Nihil est in intellectu, quod non sit prius in sensu.*», dessen Vorläufer sich bereits bei Aristoteles (u. a. *De anima*, Buch III, Kap. 6, dort allerdings nur als Vorform) und Thomas von Aquin (*De veritate*, quaestio II, 3.19) finden; vgl. Burghard Baltrusch: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, S. 226. Zur Auseinandersetzung Fernando Pessos mit den Theorien des Protagoras vgl. Fernando Pessoa, *Textos filosóficos*. 2 Bde. Hg. und eingel. von António de Pina Coelho. Lisboa: Ática 1968, Bd. 2, S. 209 f. und S. 227. Geht die Sinnesempfindung der geistigen Reflexion bei Locke auch zeitlich voraus, so findet sich die stringentere Privilegierung der sinnlichen Wahrnehmung u. a. bei Etienne de Condillac, der sich in seinem *Traité des sensations* (1754) mit der Begründung aller mentalen Vorgänge auf die sinnliche Wahrnehmung sowohl gegen die eingeborenen Ideen («*ideae innatae*») des René Descartes als auch gegen Lockes «*reflection*» wendet; vgl. Peter Prechtl/Franz Peter Burkhard (Hg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996 sowie Martin Gessmann (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*. Begründet von Heinrich Schmidt. Stuttgart: Körner <sup>23</sup>2009 (1912), S. 138, S. 521 und S. 661. In dem im Folgenden analysierten *Livro do desassossego* von Fernando Pessoa zitiert das Semi-Heteronym Bernardo Soares aus Condillac *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, womit sich die mögliche Beeinflussung des *Sensacionismo* durch die Theorien des französischen Sensualisten bestätigen lässt; vgl. Fernando Pessoa: *Livro do desassossego. Por Bernardo Soares*. 2 Bde. Hg. und eingel. von António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América 1986, Bd. 1, S. 97.

**9** «*A única realidade da vida é a sensação [...]*» («Die einzige Realität des Lebens ist die Empfindung [...]»; Übersetzung von Vf.). Vgl. Fernando Pessoa: *Páginas íntimas*, S. 137.

**10** «*1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos [...]*» («1. Regel: Alles auf jede Weise fühlen. Das Dogma der Persönlichkeit abschaffen: Jeder von uns muss Viele sein [...]»); Fernando Pessoa: *Pessoa inédito*. Hg. und eingel. von Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte 1993 (Extra coleção), S. 266. Zur Thematik der *Individualisierung* bei Pessoa vgl. Burghard Baltrusch: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, S. 101 ff.

samt drei möglichen Methoden, die Sinnesleistungen künstlich an die Anforderungen der industrialisierten Lebenswelt anzupassen:

Que maneira ha de approximar a sensibilidade da rapida multiplicação dos estímulos? [...] 3. A abolição do dogma da continuidade lateral. Não julgemos mais que nós, do presente, somos um laço, um hyphen mobil, entre o passado e o futuro. Não somos. Somos sim contínuos mas não com o passado ou com o futuro. A nossa continuidade é toda com o presente – com o presente externo de todas as cousas, e com o presente interno de todas as sensações.<sup>11</sup>

### 3 Die Epiphanie des Mahlstroms im *Livro do Desassossego*

Im *Livro do Desassossego* (*Buch der Unruhe*) (1982) stellt die Darstellung des sinnlich erfahrenen Augenblicks das zentrale Moment der künstlerischen Textproduktion dar. Als Verfasser dieses Buchs wählt Pessoa den fiktiven Autor Bernardo Soares. In einem Brief an Adolfo Casais Monteiro erklärt Pessoa, dass er Soares als Semi-Heteronym verstehe, weil dieser sich im Hinblick auf die Empfindungen und gedanklichen Inhalte zwar von ihm unterscheidet, der literarische Ausdruck jedoch ähnlich sei.<sup>12</sup>

Der *Livro* besteht aus einer Sammlung von Prosatexten, die als Tagebucheinträge chronologisch geordnet sind. Zwar wird Bernardo Soares im Allgemeinen als Konglomerat der Sichtweisen der unterschiedlichen Heteronyme betrachtet,<sup>13</sup> doch macht bereits der auf das Vorwort folgende Eintrag den Grundtenor des Werks deutlich. Durch die Folgen von Positivismus und exaltiertem Vernunftdenken auf der einen Seite und der Aushöhlung des christlichen Glaubens in der Bibelkritik auf der anderen Seite sieht Soares seine Generation von einer metaphysischen und moralischen Angst wie auch von einer politischen

---

11 «Auf welche Art kann die Sensibilität der schnellen Vervielfältigung der Reize angeglichen werden? [...] 3. [Durch d]ie Abschaffung des Dogmas der lateralen Kontinuität. Denken wir nicht weiterhin über uns, dass wir ein von der Gegenwart ausgehendes Band seien, ein mobiler Bindestrich zwischen der Vergangenheit und der Zukunft. Unsere Kontinuität ist gänzlich mit der Gegenwart verbunden – mit der äußerlichen Gegenwart aller Dinge und mit der innerlichen Gegenwart aller Empfindungen [...]»; Übersetzung von Vf. Vgl. Fernando Pessoa: *Pessoa inédito*, S. 311 f.

12 Nuno Ribeiro: *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*. Lisboa: Verbo 2011, S. 15.

13 Vgl. Burghard Baltrusch: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, S. 302.

Unruhe geprägt.<sup>14</sup> Die hieraus resultierende, alle Seinsbereiche betreffende Ungewissheit und der sie begleitende Schmerz finden Erleichterung in der Zuflucht zu den Empfindungen, wobei Soares nicht nur deren ästhetischer Betrachtung eine große Rolle beimisst, sondern auch dem literarischen Ausdruck ihrer Abläufe und Ergebnisse.<sup>15</sup> Der angesichts des Glaubensverlusts und der gesellschaftlichen Verfallstendenzen gesuchte ‹Rückzug ins Innere› basiert jedoch mitunter auf einer fieberhaft gesteigerten Sinnesempfindung, und mit an Nietzsches *Der Fall Wagner* erinnerndem Wortlaut situiert sich Soares in den Kontext der Dekadenz.<sup>16</sup>

Die von Soares als solche bezeichneten zusammenhanglosen Eindrücke, aus denen sich der *Livro* zusammensetzt, reichen von Empfindungen und Reflexionen, ausgelöst durch betrachtete alltägliche Gegenstände oder Situationen bis hin zu gesellschaftskritischen Passagen. Von zentraler Bedeutung ist die Auseinandersetzung mit tradierten Ich-Konzepten, die Soares u. a. mit dem Motiv des hinter Masken verborgenen Selbst problematisiert wie auch mit dem Kommentar, jeder Mensch sei mehrere und verschiedene Menschen sowie eine Weitschweifigkeit an Selbsten.<sup>17</sup> Seine dramatischste Ausgestaltung findet dieses Thema in dem auf den 1. 12. 1931 datierten Eintrag des *Livro*, in dem Soares das plötzliche Erkennen seines Selbst als ‹Niemand› beschreibt. Diese nach seinem Empfinden absurde Erkenntnis stellt sich im Modus der Epiphanie ein. Mit dem Aufleuchten eines inneren Blitzstrahls, der ihm sein Selbst als verlassene Ebene enthüllt, stellt Soares fest, dass sein bisheriges Selbstbild, das er mit der Metapher der Stadt illustriert, eine Illusion war:

Quando brilhou o relâmpago, aquilo onde supus uma cidade era um plaino, deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima dele.<sup>18</sup>

Als der Blitz aufleuchtete, war dort, wo ich eine Stadt vermutete, eine Ebene, verlassen; und das düstere Licht, das mich mir zeigte, offenbarte mir keinen Himmel über ihr.

<sup>14</sup> Vgl. Ebda.

<sup>15</sup> Vgl. Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 48.

<sup>16</sup> Vgl. Ebda., S. 89, zur Thematik der Dekadenz wie auch zur prinzipiell problematischen Etikettierung der Literatur Pessogas mit Bezeichnungen wie Dekadenz, Nihilismus oder *taedium vitae* vgl. Burghard Baltrusch: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessogas*, S. 304.

<sup>17</sup> ‹Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos [...]› (‹Jeder von uns ist verschiedene, ist viele, ist eine Weitschweifigkeit an Selbsten [...]›) (Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 162. Die deutschen Übersetzungen der dem *Livro* entnommenen Zitate stammen von Vf.

<sup>18</sup> Ebda., S. 130.

Entbehren die Metaphern der Stadt und der Ebene auch einer genaueren inhaltlichen Beschreibung, so werden ihre Bedeutungsinhalte durch eine Gegenüberstellung offensichtlich. Verweist die Stadt noch auf ein Selbstbild mit inhaltlicher Komplexität, so steht die verlassene Ebene sinnbildlich für die Negation eines solchen Selbstbegriffs. Der Aspekt der Verlassenheit verleiht der zu diesem Zeitpunkt noch einsetzenden Epiphanie zudem eine schwermütige Konnotation. Dementsprechend findet sich hier auch die für die Epiphanie tragende Lichtmetaphorik parodiert zu einem « düsteren Licht » (« luz sinistra »), das nicht nur die verlassene Ebene sichtbar werden lässt, sondern auch keinen darüber liegenden Himmel < offenbart >. Das Fehlen des Himmels über der Ebene deutet auf ein fragmentarisches Empfinden hin und steht zugleich in dia-metralem Gegensatz zur religiös konnotierten Epiphanie, deutet man es als Metapher der negierten Transzendenz Erfahrung.

Die mit dem Blitzstrahl einsetzende Beleuchtung des Selbst mündet im weiteren Verlauf in paradox anmutenden Definitionen, die das < Ich > als Teil verschiedener, nur in ihrer Negation erscheinender Inhalte der materiellen Erfahrungswelt ausweisen. So beschreibt Soares sein Ich beispielsweise als « arredores de uma vila que não há »<sup>19</sup> (« Umgebungen eines nicht existierenden Ortes ») oder als « comentário prolixo a um livro que se não escreveu »<sup>20</sup> (« langatmiger Kommentar zu einem Buch, das man nicht schrieb »). Die von Soares konstant in ihrer Negation aufgeführten Bezugspunkte seiner Subjektivität weisen nicht nur auf die empfundene Sinnlosigkeit der eigenen Existenz hin, sondern negieren letztlich die Referentialität seines Selbst metaphorisch. Dieses Aufbrechen der Strukturen des Selbst spitzt sich zu in der paradoxen Gleichsetzung von *Ich* und *Niemand* (« Não sou ninguém, ninguém [...] »<sup>21</sup>; « Ich bin niemand, niemand [...] ») und findet seinen markantesten bildhaften Ausdruck in der Metapher des < schwarzen Mahlstroms >:<sup>22</sup>

---

19 Ebda.

20 Ebda.

21 Ebda.

22 Als mögliche literarische Inspirationsquellen des Motivs des Mahlstroms lassen sich die Erzählungen *A descent into the Maelstrom* und *MS. Found in a bottle* von Edgar Allan Poe anführen, dessen Gedichte *The Raven*, *Ulalume* und *Annabel Lee* Pessoa ins Portugiesische übersetzte. Seiner Affinität gegenüber Poes literarischem Werk wie auch seiner Auseinandersetzung mit dessen Kompositionsprinzip der < ratiocination > verleiht Pessoa u. a. in den Schriften seines frühen, englischsprachigen Heteronyms Alexander Search Ausdruck; vgl. Fernando Pessoa: *Páginas de Estética e de Teoria*, S. 193 sowie Badiia Bourenane Baker: Fernando Pessoa and E. A. Poe/Fernando Pessoa and W. Whitman. In: *Arquivos do Centro Cultural Português* 15 (1980), S. 247–321, S. 253. Den Vergleich der Inszenierung des Mahlstroms bei Pessoa mit seiner Ausgestaltung bei Poe nehme ich in meinem Dissertationsprojekt vor (Arbeitstitel: *Epiphany, Totalitätserfahrung und Bewusstseinsdiskurs in der portugiesischen und brasilianischen*

Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direcção, infinitupla e vazia. Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas, que são mais giro que águas, bóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo – vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo.

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda.<sup>23</sup>

Ich stürze aus der Falltür dort oben, durch den ganzen unendlichen Raum, in einem Fall ohne Richtung, unendlich und leer. Meine Seele ist ein schwarzer Mahlstrom, ein weites Taumeln um ein Vakuum, Bewegung eines endlosen Ozeans um ein Loch im Nichts, und in den Gewässern, die mehr ein Kreisen als Gewässer sind, treiben die Bilder all dessen, was ich auf der Welt sah und hörte – schwimmen Häuser, Gesichter, Bücher, Kisten, Spuren von Musik und Silben von Stimmen in einem düsteren Wirbel ohne Boden.

Und ich, wahrhaft ich, bin der Mittelpunkt, den es dabei nicht gibt, es sei denn als Folge einer Geometrie des Abgrunds; ich bin das Nichts, um das diese Bewegung rotiert, nur um zu kreisen, ohne das dieser Mittelpunkt existierte, es sei denn als Bestandteil des Kreises. Ich, wahrhaft ich, bin der Brunnen ohne Wände, aber mit der Zähflüssigkeit der Wände, der Mittelpunkt von allem umgeben mit dem Nichts.

Die Epiphanie entwickelt sich hier zu einem freien Fall durch den unendlichen Raum, wobei Soares mit dem nicht direkt übersetzbaren Neologismus «infinítuplo», mit dem er seinen Fall beschreibt, die wahrgenommene Unendlichkeit sinnbildlich verstärkt. Auf den Fall folgt Soares' Erkenntnis seiner Seele als Mahlstrom, als dessen nur in der Negation vorhandenes Zentrum er sein wahres Ich erschließt.

Mit der Betonung der Dunkelheit, des Abgrunds und der Leere steht die Metapher des Mahlstroms in deutlicher Parallele zur Metapher der «Nacht der Welt», mit der Hegel in den Vorlesungsmanuskripten zur *Jenaer Realphilosophie* die Erfahrung des *reinen Selbst* beschreibt.<sup>24</sup> Die Nacht der Welt steht für

---

*Literatur des 20. Jh.*) Zu den Ausführungen über *A Descent into the Maelström* vgl. dessen: *Das Unbehagen im Subjekt*, Wien: Passagen-Verlag, 1998, S. 125.

<sup>23</sup> Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 130 f.

<sup>24</sup> «Der Mensch ist diese Nacht, diß [sic] leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält – ein Reichthum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt –, oder die nicht als gegenwärtige sind. Diß die Nacht, das Innre der Natur, das hier existiert – reines Selbst, – in phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, – dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor, und verschwindet ebenso – Diese Nacht erblickt man wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die furchtbar wird, es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen [...]» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Jenaer Systementwürfe III*. In: G. W. F. H: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Hg. von

Hegels Erkenntnis des Menschen als « diß [sic] leere Nichts »<sup>25</sup>, das mit phantasmagorischen Erscheinungen konfrontiert wird. Die Kenntnis der philosophischen Schriften Hegels durch Pessoa lässt sich zunächst durch einen Blick in den Nachlass seiner Bibliothek belegen, der eine Affinität des portugiesischen Autors zu den deutschen Philosophen wie Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche und Hegel zeigt.<sup>26</sup> Pessoa thematisiert Hegel zudem explizit in seinen philosophischen Schriften und in einem späteren Eintrag des *Livro* nimmt Soares explizit Bezug auf diesen Philosophen, indem er dessen Begriff des Absoluten als gleichzeitige Existenz von Sein und Nicht-Sein erklärt, die sich in Form einer *umgekehrten Synthese* gegenseitig ausschließen.<sup>27</sup>

Die bei Hegel erwähnten phantasmagorischen Erscheinungen, die auch Soares während seiner Vision des Mahlstroms sieht, lassen sich mit der Theorie des Lacanianers und Philosophen Slavoj Žižek erklären. In seinem subjekttheoretisch ausgerichteten Werk *Das Unbehagen im Subjekt* (1998) befasst sich Žižek neben dem cartesianischen *cogito* mit den philosophischen Schriften Kants und Hegels. Die Metapher der Nacht der Welt setzt er hier in Bezug zu der von Hegel erläuterten Aktivität der Einbildungskraft in ihrem negativen bzw. dekomponierenden Aspekt.<sup>28</sup> Die dekomponierende Funktion der Einbildungskraft entbindet die « Partialobjekte » (Lacan) der ansonsten durch Synthese kontinuierlich wahrgenommenen Realität in eine « verwirnte Mannigfaltigkeit »<sup>29</sup> geisterhafter Erscheinungen. Diesem Prozess entspricht in der hier beschriebenen Epiphanie Soares' Imagination der Häuser und Bücher, aber auch der Partialobjekte wie « Gesichter, Spuren von Musik und Silben von Stimmen », die er in seiner Vorstellung im Wasser des Mahlstroms wirbelstromartig auf sein Zentrum zukommen sieht. So wie bei Hegel die Nacht der Welt, mit der dieser

---

Rolf Peter Horstmann und Johann Heinrich Trede. Hamburg: Meiner 1976, S. 187. Vgl. Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, Wien: Passagen-Verlag, 1998, S. 34. Mit der Theorie der Nacht der Welt antwortet Hegel auf Imanuel Kants Auseinandersetzung mit den möglichen Folgen des menschlichen Zugangs zur noumenalen Sphäre, in der Kant dahingehend eine Gefahr sah, als dass « Gott und Ewigkeit, mit ihrer furchtbaren Majestät » dem Menschen « unablässig vor Augen liegen », wobei die Furcht vor dem majestätischen Wesen des Erhabenen den Menschen zu einer rein mechanisch funktionierenden Puppe in einem Marionettenspiel werden lasse (Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*. Hg. von Joachim Kopper. Stuttgart: Reclam 1961 (Reclam Universal-Bibliothek, 1111), S. 232; vgl. Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, S. 72f.

<sup>25</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Jenaer Systementwürfe III.*, S. 187.

<sup>26</sup> Fernando Pessoa: *Textos filosóficos*, Bd. 1, S. XV.

<sup>27</sup> Vgl. Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 290.

<sup>28</sup> Vgl. Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, S. 32ff.

<sup>29</sup> Ebda., S. 63.

das leere Nichts umschreibt, «alles in ihrer Einfachheit enthält»<sup>30</sup>, erkennt somit auch Soares, dass die Elemente seiner bisherigen Realitätserfahrung dem Nichts innewohnen.

Die Epiphanie entwickelt sich im Folgenden zu einem diabolisch konnotierten Erlebnis, als Soares den «keifende[n] Wahnsinn des toten Universums» in sich erblickt, den er mit dem Klang eines Höllengelächters onomatopoetisch unterlegt:

E é, em mim, como se o inferno ele mesmo risse, sem ao menos a humanidade de diabos a rirem, a loucura grasnada do universo morto, o cadáver rodante do espaço físico, o fim de todos os mundos flutuando negro ao vento, disforme, anacrónico, sem Deus que o houvesse criado, sem ele mesmo que está rodando nas trevas das trevas, impossível, único, tudo.<sup>31</sup>

Und es ist, in mir, als ob die Hölle selbst lachte, ohne dass wenigstens die Menschheit der Teufel lachen würde, der keifende Wahnsinn des toten Universums, der rollende Kadaver des physischen Raums, das Ende aller Welten, schwarz im Wind fließend, unförmig, anachronistisch, ohne Gott, der es erschaffen hätte, selbst ohne den, der durch die Finsternis der Finsternisse kreist, unmöglich, einzigartig, alles.

Auch bzw. gerade im Hinblick auf die Aspekte des Bedrohlichen und des Wahnsinns ist es von zentraler Bedeutung, dass die Erfahrung der Bruchstelle der vom Verstand zu einem zusammenhängenden Konstrukt kreierten Realität, die Soares mit der Metapher des Mahlstroms bildlich zum Ausdruck bringt, im Rahmen verschiedener philosophischer Theorien mit ähnlichem Wortlaut beschrieben wird. Immanuel Kant rekurriert in diesem Bezug auf die Bezeichnungen der «regellosen Unordnung» (*Kritik der Urteilskraft*) und des «Ungeheuren» (*Kritik der reinen Vernunft*) und auch Hegel beschreibt den Moment der Nacht der Welt als «furchtbar».<sup>32</sup> Steht dieser Vorgang bei den hier erwähnten Philosophen in Bezug zu einer höheren Ordnung, so überführt Soares ihn jedoch in einen nihilistischen Diskurs, der sowohl die Existenz Gottes als auch die des Teufels negiert. Zwar lässt sich die morbide Qualität von Soares' Offenbarung, auf die die Formulierungen des «toten Weltalls» und des «rollenden Kadavers» verweisen, noch als Anlehnung an die von Hegel als *Tod* bezeichnete «Macht des Negativen»<sup>33</sup> deuten. Mit der Ankündigung des «Endes aller

<sup>30</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Systementwürfe III.*, S. 187.

<sup>31</sup> Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 131.

<sup>32</sup> Vgl. Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, S. 33 ff, S. 67 ff. und S. 94 ff.

<sup>33</sup> «Aber daß von seinem Umfange getrennte Akzidentielle als solches, das Gebundene und nur in seinem Zusammenhange mit anderem Wirkliche ein eigenes Dasein und abgesonderte Freiheit gewinnt, ist die ungeheure Macht des Negativen; es ist die Energie des Denkens, des reinen Ichs. Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert [...]» (Georg Wilhelm Friedrich

Welten » wird die Epiphanie jedoch zu einem apokalyptischen Moment, als dessen Auslöser nach Soares' Auffassung weder Gott noch der, «der durch die Finsternis der Finsternisse kreist» in Frage kommen. Durch die negative Ausgestaltung der Vision und der Negation der Transzendenz Erfahrung konterkariert Soares zwar den religiösen Offenbarungscharakter der Epiphanie. Mit dem Rückgriff auf die Lichtmetaphorik wie auch durch die explizite Ankündigung seiner Erkenntnis als Offenbarung verwendet er sie jedoch als textuelles Gestaltungsprinzip, das seiner Vision besonderes Gewicht verleiht.

Entgegen der Ankündigung zu Beginn des *Livro*, die Realität bestehe allein aus Empfindungen, führt Soares seine Vision mit dem wehmütigen Ausruf «Poder saber pensar! Poder saber sentir!»<sup>34</sup> («Denken können! Fühlen können!»), der darauf hinweist, dass er genau diese Fähigkeiten bei sich selbst vermisst, nicht auf das Gefühl zurück, sondern distanziert sich von den tradierten Erkenntnisprinzipien des Verstandes und der sinnlichen Wahrnehmung. Indem Soares den Verstand somit als Bezugspunkt seiner Vision zurückweist und seine Selbsterkenntnis auf die Leere gründet, illustriert die Epiphanie exemplarisch den Bruch mit dem rational-autonomen Subjektbegriff der Aufklärung.<sup>35</sup> Mit dem abschließenden Kommentar, seine Mutter sei sehr früh gestorben und er habe sie niemals kennen gelernt,<sup>36</sup> liefert Soares zudem einen autobiographischen Hintergrund für seine Vision. Der dramatische Gehalt der Epiphanie mutet somit als Resultat des tragischen Schicksals des Erzählers an, womit das Offenbarungserlebnis zum Moment der Selbstinszenierung wird. Sowohl dieser Aspekt als auch der nihilistische Gehalt der Vision des Mahlstroms, der die Selbsterkenntnis für Soares zu einem absurden Ereignis werden lässt, soll für die folgende Analyse der Epiphanie aus einer der Erzählungen João Guimarães Rosas als zentraler Vergleichspunkt dienen.

---

Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Mit einem Nachwort von Georg Lukács. Frankfurt a. M., Berlin/Wien: Ullstein 1970, S. 35 f.). Zu der in diesem Zitat hervortretenden möglichen Gleichsetzung der Kraft der *Negativität* und dem Wirken des Verstandes bei Hegel vgl. Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, S. 64–68. Žižek versteht die hier rekurierte Aktivität des Verstandes jedoch nicht etwa als Moment der Etablierung des autonomen Subjekts, sondern als «auflösende und als geschieden betrachtende [Kraft]», die der durch den Akt der Synthetisierung bewirkten Kontinuität des Realen antagonistisch vorausgeht.

**34** Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 131.

**35** Zur Gegenüberstellung des Subjektbegriffs der Aufklärung mit Hegels Subjektmetaphorik vgl. Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, S. 34.

**36** «Minha mãe morreu muito cedo, e eu não a cheguei a conhecer ...», Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*, Bd. 1, S. 131.

## 4 Das Subjekt im Spiegel. João Guimarães Rosas Erzählung *O espelho*

Das Werk dieses brasilianischen Autors wird der regionalistischen zweiten Phase des brasilianischen Modernismus zugeordnet. Es ist besonders inspiriert von den mündlich überlieferten Erzählungen der Bewohner des Zentrums des Staates Minas Gerais. In der Forschung über die Konzeptualisierung des Subjekts im Werk Rosas nehmen die Aspekte der Alterität und damit einhergehend der Dekonstruktion stereotypisierter Identitätskonzepte einen zentralen Stellenwert ein. In seiner soziologisch orientierten Studie über den brasilianischen Regionalismus schreibt Jorge Vital Moreira den vielzähligen Dichotomien in Rosas Werk, wie Maskulinität/Femininität, Gott/Teufel, Kontinuität/Augenblick die Funktion als im Zuge der Selbsterkenntnis von den Protagonisten zu konfrontierenden Gegensätze zu.<sup>37</sup>

Von besonderem Interesse in Bezug auf den Subjektbegriff bei Rosa ist für den hier vorgenommenen Vergleich die Erzählung *O espelho* (‘Der Spiegel’) aus Guimarães Rosas Sammelband *Primeiras Estórias* (1962).<sup>38</sup> Der Erzähler und gleichzeitige Protagonist beschreibt dem Leser eine Erfahrung, die sich auf die Selbstbetrachtung im Spiegel gründet und die ihm zur Folge wissenschaftlichen Wert hat. Gleich zu Beginn der Erzählung knüpft der Sprecher an einen übersinnlichen Kontext an und gibt zu verstehen, das Wissensgebiet, in das er – als bislang Einziger – eingetaucht sei, habe einen transzendenten Bezug. In seiner narrativen Annäherung an das zentrale Erlebnis rekurriert der Erzähler u. a. auf den Mythos des Narziss, dem Theresias prophezeite, er werde nur solange leben, bis er sich selber im Spiegel erblicke. Mit dem anschließenden Kommentar, Spiegel seien Angst einflößend, weist der Erzähler auf die bedrohliche Komponente der im Folgenden beschriebenen Erfahrung hin. Das auslösende Moment des Ereignisses ist der plötzliche Anblick des eigenen Spiegelbilds, das der Erzähler in einem öffentlichen Gebäude zufällig über zwei in einem Winkel zueinander befindliche Spiegel im Profil erblickt. Dieser unerwartete Anblick löst Gefühle des Hasses, des Ekels und des Erschreckens aus

<sup>37</sup> Jorge Vital Morreira: O regionalismo de Guimarães Rosa. In: *Estudos Sociedade e Agricultura* 3 (1994), S. 92–100, S. 97.

<sup>38</sup> Die hier zitierte Ausgabe: João Guimarães Rosa: *O espelho*. In: J. G. R.: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1988, S. 65–72. Alle folgenden Übersetzungen der portugiesischen Zitate ins Deutsche entstammen der hier angegebenen Übersetzung durch Curt Meyer-Clason, dessen Tätigkeit in enger Zusammenarbeit mit Guimarães Rosa erfolgte: João Guimarães Rosa: *Der Spiegel*. In: *Das dritte Ufer des Flusses. Erzählungen*. Übers. und Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1968, S. 99–110.

und als der Erzähler in dieser Gestalt sich selbst erkennt, empfindet er dies als eine unvergessliche Enthüllung. Fortan befindet er sich auf der Suche nach dem «eu por detrás de mim»<sup>39</sup> («hinter mir verborgene[n] Ich»), das er im «lume frio»<sup>40</sup> («kalten Licht») der Oberfläche der Spiegel zu finden hofft. Entgegen des vom Erzähler konstatierten, allgemein üblichen Prinzips, aus einem affektiven Vorurteil heraus mit dem Blick in den Spiegel ein bereits bestehendes subjektives *Modell* zu bestätigen, behauptet er, sich seinem Vorhaben als «perquiridor imparcial, neutro absolutamente»<sup>41</sup> («unparteiischer, vollkommen neutraler Forscher») zu widmen. Monatelang unternimmt er hierzu alle mögliche List, um dem gesuchten Ich über den Blick in den Spiegel näher zu kommen, darunter der «rapidíssimo relance»<sup>42</sup> («[das] blitzschnelle [...] Überfliegen»), die «tocaia com a luz de-repente acesa»<sup>43</sup> («Hinterlist der plötzlich eingeschalteten Beleuchtung») oder die «finta de pálpebras»<sup>44</sup> («Liderfinte»). Nach einiger Zeit, die zwar noch nicht die gewünschte Erkenntnis des Ich bringt, so aber doch beispielsweise Erkenntnisse über die Selbstbezüglichkeit von Emotionen, entscheidet sich der Sprecher zu einer neuen Verfahrensweise: mittels eines «anulamento perceptivo»<sup>45</sup> («einer Wahrnehmungsannulierung») gedenkt er, die einzelnen Komponenten der Maske, aus der das *äußere Gesicht* («rosto externo»<sup>46</sup>) seiner Auffassung nach besteht, sukzessive abzutragen. Dazu bedient er sich neben diversen Methoden vor allem der Technik der «visão parcialmente alheada» («teilweise verfremdetes Blickfeld»), das durch das *Blicken ohne Sehen* («olhar não-vendo»<sup>47</sup>) entstehe. Die dabei erkannten einzelnen Schichten reichen von der Ähnlichkeit mit je einem spezifischen Tier, die der Erzähler für jeden Menschen als Tatsache voraussetzt, und die sich in seinem Fall auf den Jaguar bezieht, über das erbliche Element bis hin zu den diffusesten Zeichen von Leidenschaften und Gedanken.

Mit dem fortschreitenden Auslöschen der einzelnen Schichten zeigen sich beim Erzähler Zeichen der Verunsicherung, seine Perspektivik spaltet sich in mäandrischer Form («em forma meândrica»<sup>48</sup>) auf und es treten vermehrt Assoziationen zur Dunkelheit auf, metaphorisch in dem Bild der höhlenartigen

---

39 João Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*, S. 67.

40 Ebda.

41 Ebda., S. 68.

42 Ebda.

43 Ebda.

44 Ebda.

45 Ebda., S. 68 f.

46 Ebda., S. 68.

47 Ebda., S. 69.

48 Ebda., S. 70.

Struktur eines Schwamms ausgedrückt sowie explizit mit dem Kommentar «E [meu esquema perspectivo] escurecia-se»<sup>49</sup> («Und es [mein perspektivisches Schema] verdunkelte sich»). Neben den beginnenden Kopfschmerzen hält den Sprecher auch die sich ausbreitende Angst von weiteren Experimenten ab. Erwähnt wird in diesem Kontext die «Klugheit», dargestellt als allegorische Gottheit, deren Form des von einer Schlange umrandeten Spiegels das potentiell zu erlangende Wissen je nach Deutung der Schlange als lebensbedrohlich oder Heil bringend präsentiert. Nach den hierauf abrupt abgebrochenen Unternehmungen des Erzählers, die Fähigkeit der Selbsterkenntnis aktiv zu entwickeln, verstreichen einige Monate, in denen er sich nicht mehr im Spiegel anzublicken wagt. Von Neugier getrieben, unternimmt er eines Tages jedoch einen neuen Versuch, doch anstatt seines Spiegelbildes zeigt ihm der Spiegel nun «nichts»:

Simplesmente lhe digo que me olhava num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador? ... Tirei-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.

Ich sage Ihnen schlicht und einfach, daß ich mich im Spiegel anblickte und mich nicht sah. Ich sah nichts. Nur das flache Feld, frei, leer, offen wie die Sonne, klarstes Wasser; mitten in der Streuung des Lichts, sonst war alles verdeckt. Hatte ich keine Formen, kein Gesicht? Ich tastete mich eingehend ab. Aber das Ungesehene. Das Angenommene. Das ohne physischen Nachweis. War ich – ein durchscheinender Betrachter? ... Ich riß mich los. Ich verlor den Kopf, so dass ich mich in einen Sessel fallen ließ.<sup>50</sup>

Die mehrfache Erwähnung der Lichtelemente wie auch die Unerwartetheit der Erfahrung gestaltet die Selbsterkenntnis als Nichts im Spiegel im Modus der Epiphanie. Doch sowohl die im Spiegel erblickten Leuchtstrahlen als auch dessen leere Oberfläche nehmen eine bedrohliche Qualität an, und dem Erzähler drängt sich die als «schrecklich» empfundene Frage auf, ob es in ihm somit keine «zentrale, personale, autonome Existenz»<sup>51</sup> gebe. Doch erst die zwei im Folgenden geschilderten Spiegel-Epiphanien werfen nach Angabe des Erzählers Licht auf das zentrale Thema. Die erste dieser folgenden Epiphanien habe sich einige Jahre später ereignet, «ao fim de ocasião de sofrimentos grandes»<sup>52</sup>

49 Ebda.

50 João Guimarães Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 70. Vgl. João Guimarães Rosa: *Das dritte Ufer des Flusses*, S. 107.

51 «[...] não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma?» (João Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*, S. 71).

52 Ebda.

(« gegen Ende eines großen Leids »). Beim Blick in den Spiegel zeigt ihm dieser zuerst nichts, dann jedoch einen Anflug von Licht, das sich verschleiert und zu einem Funkeln bzw. Strahlen wird. Zwar gibt der Erzähler am Ende der Epiphanie zu verstehen, er könne dieses Erlebnis selbst nicht deuten, doch lässt sich die Aussage « O espelho mostrou-me »<sup>53</sup> (« Der Spiegel zeigte mich ») zu Beginn der Szene als Identifikation des Selbst mit dem Licht interpretieren. Im Einvernehmen mit den oben beschriebenen, als bedrohlich empfundenen Qualitäten der Selbsterkenntnis merkt der Sprecher an, dass sie zu den Dingen zähle, die man nur bis zu einem bestimmten Maße sehen dürfe. Die letzte der beschriebenen Epiphanien ereignet sich zu einem Zeitpunkt, als der Erzähler nach eigenen Angaben die Liebe erfahren hatte. Der Blick in den Spiegel zeigt ihm nun ein « ainda-nem-rostro »<sup>54</sup> (« Noch-nicht-Gesicht »), das kaum mehr Züge als das Gesicht eines Kindes trägt. Die abschließenden Fragen und Anmerkungen des Erzählers geben einen Hinweis auf die zentrale Abweichung zwischen den hier beschriebenen Spiegel-Epiphanien und der Epiphanie des Mahlstroms, wie sie Soares im *Livro do desassossego* beschreibt. So verweist die an den Leser gerichtete Frage des Erzählers, ob die Welt die Ebene bzw. der Schnittpunkt der Ebenen sei, an dem die Seelen sich vervollständigten,<sup>55</sup> zunächst auf einen metaphysischen Kontext. Als Antwort auf die soeben gestellte Frage entwirft der Erzähler eine kurze Anleitung zum Wachstum der Seele: Auf die bewusste Entfremdung von bzw. auf die Entblößung all dessen, was das Wachstum der Seele behindere, habe der « salto mortale » zu folgen. Diese kurze Anleitung lässt sich als Zusammenfassung der Schritte deuten, die der Erzähler als Vorbereitung für die Erkenntnis des Ich hinter dem Ich unternahm, wobei der *salto mortale* für das Wagnis steht, sich der Erkenntnis der Leere des Selbst zu stellen.

Eine weiterführende Frage des Erzählers lautet, ob angesichts der Vorstellung der Welt als Schnittpunkt der Seelen nicht die Vorstellung obsolet werde, dass das Leben vom Zufall bestimmt und ein Tal der Dummheiten sei. Diese Negation des Zufalls verweist nun auf eine höhere Ordnung, die das Geschehen lenkt und die im zentralen Gegensatz steht zu der Negation der christlichen Instanzen Gott und Teufel, mit der Soares die Epiphanie in seinem *Livro do desassossego* in einen nihilistischen Kontext situiert. Mit Blick auf den bereits zu Beginn vom Erzähler geäußerten Kommentar, er beziehe sich auf die Transzendenz, lassen sich die Lichterscheinungen im Spiegel hiermit als Hinweis auf einen implizierten göttlichen Ursprung des Menschen deuten. Doch die

---

53 Ebda.

54 Ebda., S. 72.

55 Vgl. Ebda.

Epiphanie dient dem Erzähler nicht allein als Verweis auf einen transzendenten Hintergrund seiner Selbsterkenntnis. Mit der mehrfachen Betonung des wissenschaftlichen Werts der Vision sowie der Behauptung, er sei als bislang einziger in das Geheimnis des Spiegels eingedrungen, inszeniert sich der Erzähler zudem als herausragender Forscher und verwendet die Epiphanie als Alleinstellungsmerkmal.

Zusammenfassend lässt sich für die Erkenntnis des Subjekts, wie sie die Epiphanien der hier vorgestellten Autoren des Modernismus beschreiben, eine Nähe zu der bei Hegel beschriebenen Erfahrung der Leere des Subjekts festhalten, die dieser mit der Metapher der *Nacht der Welt* umschreibt. Sowohl bei Soares als auch bei Rosa beruht die augenblickliche, als Epiphanie inszenierte Erkenntnis des Selbst nicht auf der synthetisierenden, Einheit stiftenden Funktion des Verstandes, sondern auf der bei Hegel beschriebenen Aktivität der Dekomposition. In beiden Fällen stellt sich die Epiphanie mit den Konnotationen des Wahnsinns und der Dunkelheit als eine bedrohliche Erfahrung mit inhaltlicher Nähe dar, die den Autoren auf unterschiedliche Weise als Strategie der literarischen Selbstinszenierung dient.

## Bibliographie

### Quellen

- Condillac, Etienne Bonnot de: *Essai sur l'origine des connaissances humaines précédé de L'archéologie du frivole par Jacques Derrida*. Paris: Galilée 1973.
- Condillac, Etienne Bonnot de: *Traité des sensations*. Paris: Fayard 1984.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Jenaer Systementwürfe III*. In: G. W. F. H: *Gesammelte Werke*. Hg. von Rolf Peter Horstmann und Johann Heinrich Trede. Hamburg: Meiner 1976.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Mit einem Nachwort von Georg Lukács. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1970.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. Hg. vom Joachim Kopper. Stuttgart: Reclam 1961 (Reclam Universal-Bibliothek, 1111).
- Pessoa, Fernando: *Pessoa inédito*. Hg. und eingel. von Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte 1993 (Extra colecção).
- Pessoa, Fernando: *Livro do desassossego. Por Bernardo Soares*. Hg. und eingel. von António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América 1986 (Bde. 1 u. 2).
- Pessoa, Fernando: *Textos filosóficos*. Hg. und eingel. von António de Pina Coelho. Lisboa: Ática 1968, Bd. 2.
- Pessoa, Fernando: *Páginas de Éstetica e de Teoria e Crítica Literárias*. Hg. und eingel. von Georg Rudolf Lind und Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática 1966.
- Pessoa, Fernando: *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Hg. und eingel. von Georg Rudolf Lind und Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática 1966.

- Rosa, João Guimarães: *O espelho*. In: J. G. R.: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1988.
- Rosa, João Guimarães: *Der Spiegel*. In: J. G. R.: *Das dritte Ufer des Flusses. Erzählungen*. Übers. von Curt Meyer-Clason. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1968, S. 99–110.

## Sekundärliteratur

- Bourennane Baker, Badiia: Fernando Pessoa and E. A. Poe/Fernando Pessoa and W. Whitman. In: *Arquivos do Centro Cultural Portugêses* 15 (1980), S. 247–321.
- Baltrusch, Burghard: *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*. Berlin/Bern, Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1997 (Bonner romanistische Arbeiten, 61).
- Gessmann, Martin (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*. Begründet von Heinrich Schmidt. Stuttgart: Kröner <sup>23</sup>2009 (<sup>1</sup>1912).
- Lopes, Teresa Rita: *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Editorial Estampa 1990, Bd. 1: *Roteiro para uma Expedição*.
- Morreira, Jorge Vital: O regionalismo de Guimarães Rosa. In: *Estudos Sociedade e Agricultura* 3 (1994), S. 92–100.
- Prechtel, Peter/Burkhard, Franz Peter (Hg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- Ribeiro, Nuno: *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*. Lisboa: Verbo 2011.
- Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur: Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995 (Études littéraires françaises, 63).
- Žižek, Slavoj: *Das Unbehagen im Subjekt*. Wien: Passagen-Verlag, 1998.

Jenny Haase (Berlin)

# Augenblick des Begehrens – Begehren des Augenblicks

## Lyrische Momentaufnahmen in der Poesie Ernestina de Champourcins

In ihrer Studie *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties* hat Catherine Bellver die doppelte Signifikanz des Begriffspaars Absenz/Präsenz für den Kontext spanischer Dichterinnen der Zwischenkriegszeit deutlich gemacht.<sup>1</sup> Zunächst bezieht sie die Spannung des Begriffspaars auf die marginale Situation der Lyrikerinnen im Literaturbetrieb der sogenannten *Edad de Plata*, dem Zeitraum der zweiten großen kulturellen Blütezeit Spaniens im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Wenngleich die Autorinnen in dieser Zeit zumindest eine periphere, begrenzte Präsenz erfuhren, indem sie sich aktiv in kulturelle Prozesse und literarische Aktivitäten integrieren konnten, bedeutete die anschließende Zeit des Frankismus einen kategorischen Ausschluss aus dem Kanon und dem Literaturbetrieb. Mit ihren männlichen Kollegen teilten die meisten zudem die Exilerfahrung, ein weiterer Faktor, der die lange Unsichtbarkeit der modernen Dichterinnen im 20. Jahrhundert begründet.

Das komplexe Beziehungsspiel von Abwesenheit und Anwesenheit lässt sich darüber hinaus auch auf der Textebene verfolgen. In diesem Sinne versteht Bellver Gegenwärtigkeit als poetische Konstruktion von zeitlichem Stillstand und räumlicher Nähe, während Abwesenheit die symbolische Transformation der Erfahrung von Verlust, Leere und unerfülltem Begehren entspricht. Beide Aspekte stehen in komplexer, unauflöslicher Beziehung zueinander, bedingen sich gegenseitig.<sup>2</sup> Die auffällige Spannung von Präsenz und Absenz in der Lyrik von Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Rosa Chacel, Josefina de la Torre und Carmen Conde ist mit Bellver Ausdruck ihrer intensiven Auseinandersetzung mit einer eigenen poetischen Subjektivität.<sup>3</sup>

Das Ideal poetischer Präsenz ist dabei als Phänomen der literarischen Moderne auch ein grundsätzliches Charakteristikum der spanischsprachigen Lyrik

---

<sup>1</sup> Vgl. Catherine Bellver: *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press 2001, S. 11–21.

<sup>2</sup> Vgl. Ebd., S. 11.

<sup>3</sup> Vgl. Ebd., S. 14.

des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Für den iberischen Kontext sind hier besonders die zentralen Modelle von Juan Ramón Jiménez und Jorge Guillén zu nennen, die im Zeichen der ‹poesía pura› Zeitlosigkeit und ästhetische Transzendenz als Ziele ausrufen und die Poetik der *Generación del 27* besonders in den 1920er Jahren entscheidend prägen.<sup>4</sup> Andrew P. Debicki betont die enge Verbindung der spanischen Vertreter der *poesía pura* zu französischen Vorbildern:

Inheriting and developing to its ultimate consequences the idealistic vision that had come down to them from the symbolists, the Spanish poets of the Generation of 1927 exemplified the [...] stance of high modernity, by which the verbal work of art objectifies human values and preserves them forever. This stance is also related to the ‹mystique of purity›, the desire to define the poem as a perfect, pure, and perennial reality situated above ordinary life.<sup>5</sup>

Auch Ernestina de Champourcin teilt die dominierende poetische Ästhetik der 1920er Jahre. Die Autorin gilt als eine der bedeutendsten Dichterinnen im Umkreis der spanischen *Generación del 27*, zu deren Kern u. a. Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Jorge Guillén und Pedro Salinas gehörten. Sie ist neben Josefina de la Torre die einzige Lyrikerin, die Gerardo Diego 1934 in die überarbeitete Fassung seiner Anthologie moderner spanischer Dichter aufnahm, die konstitutiv für das literaturhistorische Verständnis der 27er-Generation werden würde.<sup>6</sup> 1905 im Baskenland geboren, wuchs sie in Madrid auf und war bis 1936 Teil der regen Kunst- und Intellektuellenszene der spanischen Hauptstadt der 1920er und 1930er Jahre. Mit dem Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs gingen Champourcin und ihr Ehemann Juan José Domen-

---

<sup>4</sup> Anthony Geist teilt die poetologische Entwicklung der 27er-Generation in drei Phasen ein, die von einer avantgardistischen Ausrichtung (1918–1922) über die Dominanz der *poesía pura* (1921–1929) zu Surrealismus einerseits und Politisierung andererseits (1930er Jahre) führt. Vgl. Anthony Geist: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918–1936)*. Barcelona: Guadarrama, 1980.

<sup>5</sup> Andrew P. Debicki: *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Kentucky: University Press of Kentucky 1994, S. 22.

<sup>6</sup> Vgl. Gerardo Diego (Hg.): *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo 1934. Die erste Ausgabe von 1932 enthielt keine Dichterin. Champourcins Herausgeber José Ángel Ascunce sieht den Grund für die jahrzehntelange Ignorierung der Lyrikerin in ihrem Geschlecht, ihrem (vermeintlich) geringen Interesse an Lyriktheorie, ihrem Exil, ihrer Arbeit als Übersetzerin und der religiösen Tendenz ihrer Dichtung, vgl. José Ángel Ascunce: Prólogo. In: Ernestina de Champourcin: *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, S. IX–LXXV. Vgl. zur Problematik des Kanons und der literaturhistorischen Konstruktion der *Generación del 27* u. a. auch John C. Wilcox: *Women Poets of Spain, 1860–1990. Toward a Gynocentric Vision*. Urbana: University of Illinois Press 1991, S. 87 f.

china – ebenfalls Dichter – über Frankreich ins mexikanische Exil. Während Domenchina unter schweren Depressionen litt und 1959 verstarb, nahm Champourcin im Exil u. a. als Übersetzerin für den *Fondo de Cultura Económica* aktiv am fruchtbaren spanisch-mexikanischen Kulturaustausch teil.

Champourcins Lyrik der 1920er und 1930er Jahre ist durch den grundsätzlichen zeitgenössischen Einfluss der 27er-Generation sowie ihres Freundes und Mentors Juan Ramón Jiménez geprägt. Ihre wichtigsten Gedichtbände *La voz en el viento* (1931) und *Cántico inútil* (1936) zeichnen sich durch poetische Mehrdeutigkeit, offene Bedeutungsstrukturen und die Präferenz für originelle Metaphorik und Bildsprache aus. Viele Gedichte teilen Charakteristika der *poesía pura* eines Juan Ramón Jiménez oder Jorge Guillén (etwa *Mirada en libertad*); zugleich zeichnen sich die Texte jedoch durch das intensive Ausleuchten einer eigenen weiblichen Subjektivität aus. Im mexikanischen Exil entwickelte sich Champourcins Dichtung ab den 1940er Jahren jedoch von der offenen, mehrdeutigen Poetizität der 1920er und 1930er Jahre in Madrid hin zu einer dezidiert religiösen Ausrichtung. Nach ihrer Rückkehr nach Madrid im Jahr 1972 verarbeitete sie in sechs weiteren Gedichtbänden bis zu ihrem Tod 1999 die Erfahrungen von Einsamkeit und Entfremdung eines ‹zweiten Exils› im ihr fremd gewordenen Spanien.

Wenn ich im Folgenden wesentliche Aspekte der Poetik des Augenblicks in Champourcins Lyrik vorstelle, möchte ich die Frage nach einer weiblichen poetischen Subjektivität im Blick behalten. Ich konzentriere mich dabei auf den Gedichtband *La voz en el viento*, in dessen Zentrum die poetische Verhandlung von Begehrens- und Identitätsstrukturen in Relation zu einem imaginären Anderen steht. Rafael Espejo-Saavedra hat die wesentlichen Themen von Champourcins Lyrik auf den Punkt gebracht, wenn er als die drei zentralen Motive ihrer Lyrik Liebe, Poesie und Gott nennt.<sup>7</sup> In der Tat überblenden und bedingen sich erotisches Begehren, metapoetische Reflexion und Transzendenz-Erleben auch in *La voz en el viento*. Dies möchte ich beispielhaft anhand der verschiedenen Gestaltungen des poetischen Augenblicks in drei Gedichten aufzeigen.

---

7 Vgl. Rafael Espejo-Saavedra: Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin. In: *Revista/Review Interamericana* 12, 1 (1982), S. 133–139.

## ***Pausa. Negativität des erfüllten Augenblicks***

PAUSA

¡Qué agria rosa de luz  
me trastorna la vida!  
Huyeron los pudores  
de nuestra madrugada  
5 y la plena virtud  
de lo ya rebosado  
distiende bruscamente  
la red justa del alma.

Replegada la fuerza  
10 y ceñido el antojo  
abriré las esclusas...  
¡Qué fatiga de rama  
esclavizada al fruto!

¡Cómo rompe el deseo  
15 un instante de calma!<sup>8</sup>

*Pausa* steckt bereits im Titel seine zeitliche Dimension ab und deutet zugleich auf ein relationales Verhältnis hin: auf eine Dynamik von Bewegung und Ruhe, Lautstärke und Stille, Fülle und Leere. Durch den Verweis auf das Nicht-Gesagte – es scheint sich um ein Innehalten, einen kurzen Rückzug von etwas noch nicht Benanntem zu handeln – definiert sich der Moment der Pause hier zunächst negativ, als ein Moment, in dem etwas Anderes gerade *nicht* ist. Der Titel baut somit eine Spannung auf, die das kurze Gedicht im Anschluss daran sukzessiv weiter aufbaut und in den zwei Schlussversen schließlich auflöst.

Formal haben wir es mit einem kurzen 15-zeiligen Text zu tun, der in drei Strophen unterschiedlicher Länge unterteilt ist. Das Metrum ist durchgängig ein reimloser 7-Silber, womit sich Champourcin auch formal in der Dichtungstradition der 27er-Generation verortet: Das regelmäßige Versmaß des *heptasílabo* stellt eine Verbindung zu einer klassischen Silbenform des *Siglo de Oro* her, die unregelmäßige Strophenlänge, die Reimlosigkeit und moderne Bildlichkeit hingegen zeugen von poetischer Modernität.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Die folgenden Zitate der Primärtexte beziehen sich auf die Ausgabe: Ernestina de Champourcin: *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991, hier S. 118–119. Die Verszahl wird jeweils hinter dem Zitat in Klammern angegeben; die Übersetzungen stammen von Vf.

<sup>9</sup> Antonio Blanch verweist auf die Rückkehr vom freien Vers des Modernismo zu klassischen Metren und Strophenformen um 1925 herum als Ausdruck eines neuen <Willen zur Form>. Vgl. Antonio Blanch: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos 1976, S. 132.

In der ersten Strophe entwirft das lyrische Ich eine Aufnahme seines Seelenzustandes, der sich durch innere Unruhe auszeichnet. Das Gedicht beginnt mit einer mehrgliedrigen Metapher, die als Exklamation in Ausrufungszeichen gesetzt eindringlich eine Klage formuliert: « ¡Qué agria rosa de luz / me trastorna la vida! »<sup>10</sup> (V. 1–2) Die ‹saure Licht-Rose›, die der lyrischen Stimme das Leben durcheinander wirft, verbindet synästhetisch Geschmacks-, Seh- und Tastsinn und verweist auf diese Weise darauf, wie alle Sinne in das subjektive Erleben eingebunden sind. Es handelt sich also um eine ganzheitliche Erfahrung der Unruhe, die sowohl Körper als auch Geist und Seele umfasst. Denn im Anschluss entwirft das Gedicht das anschauliche Bild eines ‹Seelen-Netzes› (V. 8), das durch übersprudelnde, drängende Kräfte bis zum Bersten gespannt und überdehnt wird. Es handelt sich hierbei anscheinend um ein Drängen, das zunächst durch die gemeinsame Scham des lyrischen Ich und eines unbenannten Du – « los pudores » in Zeile 3 – kontrolliert und verdeckt wurde. Nachdem diese Scham jedoch mit der « madrugada » (V. 4), dem « frühen Morgen », « geflüchtet » ist, bricht die verdrängte Kraft umso plötzlicher und gewaltvoller ein. Das Ich wird von aufwühlendem, drängendem Verlangen erfüllt.

Die Isotopie des Kraft-, ja fast Gewaltvollen verbindet sich hier einerseits mit dem Erotischen, andererseits mit dem Zeitlichen, dem Augenblicklichen. Die Metapher der « Scham unseres frühen Morgens » (V. 3–4) deutet mit dem Possesivpronomen das Wir einer Liebesbeziehung an, die über den Beginn des ersten vorsichtigen Kennenlernens hinaus zu sein scheint und in welcher die Partner sich nun dem Anderen unerschrocken und unverstellt zeigen. Gleichsam suggeriert die Morgenröte Assoziationen an eine vergangene Liebesnacht; man denke hier etwa an die Tradition der Tagelieder oder *Alba*-Gedichte.<sup>11</sup> Die « volle Kraft » und das « Überlaufende » wecken ebenso sexuelle Vorstellungen. Das erotische Begehren bricht gewaltvoll und plötzlich in den Augenblick der Ruhe ein und beendet ihn damit brüsk (V. 7).

Im Zentrum des Gedichtes steht eine intensive psychologische Selbst-Erforschung, das Ausleuchten libidinöser Strukturen und innerer Konflikte. So steht auch das Seelen-Netz strukturell genau in der architektonischen Mitte des Gedichtes. Es stellt damit einerseits eine Art Basis, Ruhepol und Anker des lyrischen Ich dar; andererseits ist dessen Innerlichkeit und Ruhe jedoch durch eine starke Fragilität gekennzeichnet, da es stets dem starken Begehren ausgesetzt ist, das es mühsam zu kontrollieren sucht. So kondensiert sich in der zweiten Strophe die Dynamik zwischen kraftvollem Voranströmen und kontrol-

<sup>10</sup> « Welch saure Licht-Rose / durchwirrt mein Leben! ».

<sup>11</sup> Vgl. Henriette Partzsch: *Die Tradition der Alba in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler 2001.

liertem Zurückhalten in den gegensätzlichen Metaphern des « umgürteten Verlangens » (V. 10) und der « geöffneten Schleusen » (V. 11). Während das lyrische Ich sein Begehren zunächst versteckt und zurückhält, fantasiert es bereits die Aufgabe dieser Kontrolle in der nahen Zukunft: « abriré las esclusas ... »<sup>12</sup> (V. 11).

Champourcin gibt mit diesen zwei starken Metaphern einem vielschichtigen, intensiven weiblichen Begehren Ausdruck, das auf verschiedenen Ebenen lesbar ist. Zunächst äußert das lyrische Ich hier seine ambivalenten Gefühle in Verbindung mit einem erotischen Subtext. Dabei führt der Text die Ambivalenz zwischen inneren Verboten und Begehren als sichtbaren psychologischen Konflikt vor. Diese Offenheit im Ausleuchten der eigenen Sinnlichkeit stellt im avantgardistischen Spanien der 1920er und 1930er Jahre eine neue weibliche Bewegung dar, in deren Kontext auch andere Autorinnen und Künstlerinnen wie etwa Concha Méndez, Rosa Chacel oder Maruja Mallo zu nennen sind.<sup>13</sup>

Champourcins lyrische Stimme ist zudem auch poetisch einer *écriture féminine*, einem weiblichen Schreiben *avant la lettre* zuzuordnen. Mit der Metapher der geöffneten Schleusen, die auf das weibliche Geschlecht verweist, schreibt sie eine selbst-bewusste Körperlichkeit in den Text ein.<sup>14</sup> Die Isotopie des Überbordenden und Fließenden entwirft ein Lustempfinden, das sich durch eine verströmende Hingabe auszeichnet. Das lyrische Ich öffnet sich nicht nur dem eigenen Begehren, sondern auch dem Anderen ohne Kontrolle und Zurückhaltung; es verschenkt sich gleichermaßen. Nicht die abgeschlossene Ich-Identität wird begehrt, sondern, im Gegenteil, der fließende Austausch mit dem Anderen. Die lyrische Subjektivität konstituiert sich hier ganz wesentlich durch die Öffnung zum Anderen hin, die libidinöse Ökonomie ist eine Ökonomie der Verschwendung und der Gabe.<sup>15</sup>

Die zweite Strophe schließt mit einer weiteren Klage: « Qué fatiga de rama / esclavizada al fruto! »<sup>16</sup> (V. 12–13) In der Metapher, die gleichsam auf den biblischen Genesis-Text, die paradiesische Frucht als Symbol von Verführung und Sinnlichkeit verweist, kondensiert sich noch einmal die Macht unbewusster Begehrensstrukturen im Sinne psychoanalytischer Theorien. Wie der Ast der Frucht unterworfen ist und diese unterstützt, so wird das Ich von seinem Begehren geformt und strukturiert: Mit Lacan begründet die Identifikation des

12 « werde ich die Schleusen öffnen ... ».

13 Vgl. Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península 2001, S. 31.

14 Vgl. María Cristina Mabrey: *Ernestina de Champourcin, poeta de la generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*. Madrid: Torremozas 2007, S. 337.

15 Vgl. Hélène Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin: Merve 1977, S. 33 ff.

16 « Welche Mühsal des Zweiges, / der Frucht unterworfen! ».

Kleinkinds mit seinem äußeren, fremden Bild im Spiegel ein unabschließbares Begehren nach Einheit, das Grundlage jenes ›Begehren des anderen‹ ist, das sich als Dialektik zwischen Anerkennung und Differenz darstellt.<sup>17</sup> Die erneute Exklamation in den letzten zwei abgesetzten Versen macht die dominante Funktion des Begehrens und die Unmöglichkeit seiner Befriedigung, betont durch die parallele Syntax, noch einmal deutlich: «Cómo rompe el deseo / un instante de calma!»<sup>18</sup> (V. 14–15), ruft das lyrische Ich aus.

Wenngleich der sinnliche, erotische Aspekt in meiner Lesart überwiegt, lässt sich das Begehren weiter fassen. María Cristina Mabrey etwa deutet das Gedicht metapoetisch als Beschreibung des Schreibprozesses, die offenen Schleusen als kreative Inspiration, das Begehren als Dringlichkeit des Selbst-Ausdrucks.<sup>19</sup> Welchen Aspekt man hier auch dominant setzt, umkreist das Gedicht in jedem Fall die Intensität des Wunsches nach Selbst-Erfüllung des lyrischen Ich.

Mit dem Beenden des Augenblicks der Ruhe durch den Einfall des Begehrens schließt sich der Kreis am Ende des Gedichts, indem der letzte Vers auf den Titel rückverweist. Wiederum wird der Moment negativ definiert, nämlich durch den Bruch, die Unterbrechung, sein jähes Ende. Seine Dauer bleibt vage. Es wird deutlich, dass der Augenblick, indem das Ich ganz bei sich ist und im Hier und Jetzt verweilt, immer schon ein unmöglicher ist. Das Ich wird von seinem eigenen Begehren getrieben und ist dadurch stets auf die Zukunft, auf das Nicht-Hier und das Nicht-Jetzt, gerichtet.

In den Diskurs des sprachlich strukturierten Unbewussten eingeschrieben, klappt das Begehren zwischen Gesagtem und Sagen, zwischen Aussage und Äußerung, unterliegt es doch den metonymischen Bewegungen der Signifikanten, die immer auf einen anderen Schauplatz, einen Ab-ortus verweisen. Im Begehren tritt der Wunsch in jenen Zwiespalt ein, der die unendliche Bewegung von Mangel und Erfüllung, von Einheit und Spaltung, im Menschen unterhält.<sup>20</sup>

Dies wird auch durch die kreisförmige Textstruktur betont. Indem die Pause, der Moment der inneren Ruhe, dabei Titel und Ende des Gedichtes markiert, wird der Augenblick der Präsenz auf paradoxe Weise zum eigentlichen, unmöglichen Objekt des Begehrens. Diese Struktur des steten Angetriebenseins

---

17 Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: J. L.: *Schriften*. Hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Olten: Walter 1973, Bd. 1, S. 61–70.

18 «Wie unterbricht das Begehren / einen Moment der Ruhe!».

19 María Cristina Mabrey: *Ernestina de Champourcin*, S. 337.

20 Gerda Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002, S. 67.

und Verfehlens stellt eine Parallele zur Struktur mystischer Diskurse dar: «Denn ist ihr Gegenstand nicht gerade un-endlich? Er ist ja niemals mehr als die wandelbare Metapher für etwas Unzugängliches. Jedes ‹Objekt› des mystischen Diskurses verwandelt sich in die Spur eines nie zu fassenden Subjekts.»<sup>21</sup>

## **Génesis. Spur des poetischen Augenblicks**

### GÉNESIS

¡Y todo en la mañana  
se hizo piel de camino!  
Metálicas sirenas  
gritaban en mi voz  
5 innumerables puertos.  
  
–¡Soy la muchacha término,  
el ancla de cristal  
que detiene las horas.  
Mis cabellos de níquel  
10 imantan las estrellas–.  
  
Largas rutas de asfalto  
alzaron tu mirada  
al nivel de mi pecho.  
Un atlas lo encendía,  
15 chorreando en mis venas  
sangre de mapamundi,  
vivaz, multicolor.<sup>22</sup>

Das zweite Gedicht, das ich im Hinblick auf die Erfahrung des Augenblicks untersuche, schreibt sich deutlich in die Avantgarde-Begeisterung für Technik und Schnelligkeit ein.<sup>23</sup> *Génesis* ist das erste von fünf Gedichten aus der Untersektion «Caminos», die alle das Motiv des Autos zum Thema haben. Das Auto als Symbol für räumliche und persönliche Freiheit, Lebenslust und Moderne ist Thema auch von anderen spanischen Lyrikerinnen und Lyrikern der Gene-

<sup>21</sup> Michel de Certeau: *Die mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 22.

<sup>22</sup> Ernestina de Champourcin: *Poesía*, S. 123–124.

<sup>23</sup> Vgl. für den spanischen Kontext u. a. Sabine Schmitz/José Luis Bernal Salgado (Hg.): *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868–1939)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert 2003.

ration, u. a. etwa Carmen Conde oder Concha Méndez.<sup>24</sup> Bei Champourcin werden Steuerrad, Benzin und Asphalt zu mehrdeutigen Bedeutungsträgern, insbesondere zu Symbolen von Erotik und Freiheit. In meiner Lektüre möchte ich den metapoetischen Aspekt hervorheben. Die imaginierte Souveränität über den Augenblick in der Kunst ist ein zentrales Thema des Textes.

Von der Form her entsprechen die fünf Strophen der unregelmäßigen Struktur und dem reimlosen 7-silbigen Metrum des weiter oben analysierten Gedichts. Der Titel wirft Fragen auf: In welcher Beziehung etwa steht der Verweis auf die biblische Schöpfungsgeschichte zur profanen Erfahrung von Schnelligkeit und Technik? Der Titel lässt in diesem Kontext an einen Beginn denken, den Beginn einer Reise etwa, und an die schöpferische Kreativität, die lyrische Gestaltung also. Schließlich mag der Titel auch auf die Selbst-Konstruktion des lyrischen Ich hinweisen.

Die ersten zwei Zeilen führen mit ihrem unpersönlichen, passiven Ausdruck und dem syndetischen Beginn auf «y» das Spiel mit dem biblischen Intertext weiter: «¡Y todo en la mañana / se hizo piel de camino!»<sup>25</sup> (V. 1) In dieser Strophe wird die sinnliche Erregung des Aufbruchs signalisiert. Zugleich wird mit der Haut auch die Körperlichkeit der Reise-Erfahrung gesetzt. «Metallene Sirenen» in Zeile 3 rufen lautstark und verführerisch die Lust auf neue Ziele und Orte, «innumerables puertos» (V. 5), heraus. Die Isotopie der Navigation verbindet sich im Gedicht mit den Attributen der Straße, um die Grenzenlosigkeit des Wunsches nach Reisen und räumlicher Weite zu verstärken.<sup>26</sup>

Zu Beginn der zweiten Strophe steht ein sehr präsent lyrisches Ich, das für sich beansprucht, Zeit und Raum zu kontrollieren. Es hat die Fähigkeit, Zeit und Bewegung, den Lauf der Sterne, anzuhalten. Die weibliche Stimme bezeichnet sich als «muchacha término»<sup>27</sup> (V. 6) und «ancla de cristal»<sup>28</sup> (V. 7). Sie steht im Zentrum, ist Angelpunkt und Kontrollstelle ihrer Welt. Ihre starke und präzise Subjektivität spiegelt sich auch im wiederholten Gebrauch des Pronomens der ersten Person und entsprechenden Verbalformen an strukturell herausgestellten Stellen im Gedicht wider, vor allem zu Strophenbeginn. Bedenkt man die Polysemie des spanischen Wortes «término», das u. a. die

<sup>24</sup> Vgl. z. B. den Abschnitt «Máquinas» in Carmen Condes *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* (1934) in Carmen Conde: *Obra poética. 1929–1966*. Madrid: Biblioteca Nueva 1967, S. 93–98 und Concha Méndez' *Automóvil* aus der Sammlung *Inquietudes* (1926) in Emilio Miró (Hg.): *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia 1999, S. 124 f.

<sup>25</sup> «Und alles am Morgen / wurde Wege-Haut!».

<sup>26</sup> Die Motivik und die Metaphorik des Reisens sind auch in Concha Méndez' Gedichtbänden aus den 1920er Jahren besonders präsent.

<sup>27</sup> «End(stations)-Mädchen» oder «Begriffs-Mädchen».

<sup>28</sup> «Kristallanker».

Bedeutungen «Endstation» und «Begriff» enthält, so entwirft sich das lyrische Ich nicht nur als «End(stations)-Mädchen», auf das sich alles Tun richtet, sondern auch als «Begriffs-Mädchen», welches die Dinge über und in ihrer Sprache zu lenken sucht.<sup>29</sup> In dieser Lesart reflektiert hier die lyrische Stimme selbstbewusst über die Möglichkeiten der Poesie, sich die Welt anzueignen und gleichzeitig über das dichterische Wort eine eigene poetische Welt zu schaffen.

Strophe 3 vertieft die Themen Reiselust und Freiheitsdrang. Die Assonanz auf <a> in den ersten beiden Zeilen schafft auch phonetisch einen Eindruck von räumlicher Weite; «atlas» (V. 14) und «mapamundi» (V. 16) sind Katalysatoren für die Entdeckungslust des lyrischen Ich, die sich bis ins Blut festgesetzt hat. An dieser Stelle tritt nun ein undefiniertes Du auf, das das lyrische Ich zu begleiten scheint, jedoch äußerst vage bleibt. In Strophe 4 erklärt die weibliche Stimme selbstbewusst, die abstrakten Liebes-Träume seines Begleiters sinnlich umgesetzt zu haben: «Yo ungi de realidades / el sueño de tu frente.»<sup>30</sup> (V. 18–19) Das lyrische Ich zeigt sich gerade vor der Folie des passiven Du als dynamisch und körperbetont.

In der kurzen letzten Strophe kondensiert die lyrische Stimme noch einmal ihren Anspruch, die Welt festzuhalten und dabei eine eigene subjektive Perspektive auf die Dinge einzunehmen: «Yo, lente enfocadora, / ceñiré el universo / al hueco de tus manos.»<sup>31</sup> (V. 23–25) Die Metapher der Fotokamera betont die Bedeutung der visuellen Wahrnehmung im Text. Die Reflexion über die Schnelligkeit der Wahrnehmung ist gerade im Kontext von Großstadt, Automobil und Kino bekanntermaßen ein häufiges Thema der literarischen Avantgarde. Bei Champaign löst die Überflutung mit visuellen Reizen während der schnellen Autofahrt den Wunsch aus, den einzelnen Augenblick wie mit einer Kamera festzuhalten und ihn damit zu kontrollieren. Während Zeit und Raum in der Bewegung miteinander verschwimmen, entwirft das lyrische Ich die Fantasie, durch die Kunst, in ihrem Fall die Poesie, Souveränität über den Augenblick zu erlangen. Damit vertritt sie einen poetologischen Anspruch moderner Ästhetik, den Dámaso Alonso beispielhaft für viele der 27er folgendermaßen formuliert hat: «Se procede en el poeta el maravilloso salto desde la materia caduca de nuestra vida a la permanente del arte.»<sup>32</sup> Einen ähnlichen

<sup>29</sup> Andrew P. Debicki verweist auf die logozentristische Tendenz des Anspruchs der *poesía pura*, die Essenz des Seins objektiv in Sprache festhalten zu wollen. Vgl. Andrew P. Debicki: *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Gredos 1997, S. 39.

<sup>30</sup> «Ich habe den Traum Deiner Stirn / mit Realität gesalbt.»

<sup>31</sup> «Ich, fotografische Linse, / werde das Universum / am Hohlraum Deiner Hände festgürten.»

<sup>32</sup> «Es vollzieht sich im Dichter der wunderbare Sprung von der vergänglichen Materie unseres Lebens zur beständigen der Kunst.»

poetologischen Anspruch drückt Champourcin in *Mirada en libertad* aus, wenn es dort heißt: «Yo, límite desnudo, / he de ceñirlo todo / hasta dejarlo inmóvil / en el eterno cáliz / de la perfecta rosa!»<sup>33</sup> (V. 6–10) Auch hier betont das lyrische Ich den Wunsch, die von ihm wahrgenommene Welt im präzisen poetischen Wort, der perfekten Rose eben, wiederzugeben und festzuschreiben.

Bemerkenswert ist nun in *Génesis*, dass das lyrische Ich sich selbst zwar als souveräne Instanz setzt, die sich die Welt über ihre subjektive Sprache aneignet, sich dabei aber nicht als geschlossenes Subjekt versteht, sondern den Anderen mit einschließt. Der Hohlraum <seiner> Hände dient der lyrischen Stimme gewissermaßen als Guckloch, als fotografischer Sucher, um in der Relationalität zum Anderen eine eigene, subjektive Perspektive zu konstruieren. Dabei bleibt die Identität des lyrischen Du erneut undefiniert und vage: Weniger inhaltlich als strukturell besetzt, füllt es in erster Linie eine funktionale Rolle aus, die ihre Bedeutung erst in der Beziehung zum Ich erhält.

Im vorliegenden Gedicht wird die Paradoxie des poetologischen Anspruchs deutlich, den Moment in seiner Ganzheit festhalten zu wollen. Zum einen nimmt das lyrische Ich gerade in «*Génesis*» eine betont subjektive Perspektive ein; die Metapher der Kamera-Linse verweist ja gerade darauf, dass das Subjekt einen ganz bestimmten Ausschnitt aus einem größeren Ganzen wählt. Es kann damit immer nur eine bestimmte individuelle Wahrnehmung aufgezeichnet werden. Zum anderen verweist das Bild der Fotokamera gleichsam auf den vermittelnden medialen Charakter von Kunst: Sowohl Fotografie als auch Poesie geben Wirklichkeit offensichtlich nicht ungefiltert wieder, sondern stellen selbst eine eigene Wirklichkeit her. Letztlich verweist dieser Aspekt wiederum auf den grundsätzlichen Konstruktcharakter von Realität. So ist auch der Augenblick damit immer ein flüchtiger, denn er kann in der Poesie (und deren wiederschreibenden Lektüre) nicht festgehalten, sondern nur immer wieder neu und in anderer Form re-produziert werden. In diesem Sinne führt Champourcin vor, wie der poetische Text auch hier eine Spur zeigt, die immer auf das Andere, das Abwesende und Vergangene verweist und damit «Simulacrum, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet»<sup>34</sup>, ist. In *Génesis* wird damit ebenfalls eine Begehrensstruktur deutlich, die sich auf die Unmöglichkeit des (poetischen) Augenblicks richtet, diesmal aus poetologischer Perspektive.

---

33 »Ich, nackte Grenze, / muss alles festgurten, / bis es schließlich unbeweglich wird / im ewigen Kelch / der perfekten Rose.«

34 Jacques Derrida: *Die différance*. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 76–113, hier S. 107.

## Huida. Zitat des mystischen Augenblicks

HUIDA

Que nada en mí se mueva.  
Quiero salir sin ruido,  
comprando el imposible  
silencio de la hora.

- 5 Sujetando el menudo  
chispeo de la vida  
para alcanzar la voz  
crecida sobre mí.

- 10 Inmóvil ya; sin manos  
que detengan la huida,  
sin pupilas que toquen  
la anchura del vacío,  
ni labios para anclar  
el rumbo de tus besos.

- 15 ¡Ilimitada, única!  
Buscándote en lo eterno,  
me evadiré de ti.<sup>35</sup>

Am Beispiel des letzten Gedichtes *Huida* möchte ich den mystischen Aspekt des poetischen Augenblicks herausstellen. Mystische Strukturen und Konzepte durchziehen den Gedichtband *La voz en el viento* und verstärken sich noch in Champourcins nachfolgender Veröffentlichung *Cántico inútil* von 1936, deren Titel in einer doppelten intertextuellen Referenz sowohl auf den *Cántico Espiritual* von San Juan de la Cruz als auch auf Gerardo Diegos *Cántico*, einen paradigmatischen Text der *poesía pura*, verweist. Während in der Exil-Lyrik Champourcins ab den 1950er Jahren ein dezidiert religiöser Ton vorherrscht, der die mystischen Mehrdeutigkeiten der früheren Texte zunehmend zugunsten einer katholischen Ausdrucksform auflöst, verweisen in *La voz en el viento* neben dem neoplatonischen Liebesideal und ähnlichen poetischen Strukturen konkrete intertextuelle Referenzen auf mystische Modelle, vor allem mithilfe von Zitaten des bekanntesten mystischen Dichters des *Siglo de Oro*, San Juan de la Cruz.

Ernestina de Champourcin reiht sich damit in die allgemeine Begeisterung für die Lyrik des *Siglo de Oro* ein, die sie mit den Vertretern der 27er-Generation teilt. Neben Góngora, dessen Wiederentdeckung durch Lorca, Alberti u. a. anlässlich seines 300. Todestages im Jahre 1927 namensgebend für die Dichter-

---

<sup>35</sup> Ernestina de Champourcin: *Poesía*, S. 120.

gruppe sein würde, ist San Juan de la Cruz eines der wichtigsten poetischen Vorbilder der Generation. Dabei steht weniger der religiöse Aspekt im Vordergrund, sondern zum einen sein enormer Einfluss auf die Entwicklung spanischer Liebespoesie und zum anderen sein Modellcharakter für die *«poesía pura»*, wie ihn bereits Paul Valéry 1910 für sich entdeckt hatte und 1941 in den *Cantiques spirituelles* kommentieren würde.<sup>36</sup> So ist es bezeichnend, dass viele der 27er sich auch in Form von Editionsarbeiten und literaturwissenschaftlichen Analysen mit dem Renaissance-Mystiker beschäftigt haben, darunter Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Felipe Salinas und Luis Cernuda. Die Auseinandersetzung mit San Juan ist dabei vielfach Auslöser für die Frage nach der eigenen Poesiekonzeption und poetischen Arbeit.<sup>37</sup>

So auch beim vorliegenden Text. *Huida* ist mit einem Epigraph aus San Juans wohl bekanntesten Gedicht, der *Noche oscura*, überschrieben, nämlich dem 4. Vers der 1. Strophe: *«Salí sin ser notada.»*<sup>38</sup> Das Zitat von San Juan gibt eine mystisch konnotierte Deutung des Gedichtes vor, die ich im Folgenden explizit machen möchte.

Die *Noche oscura* (entstanden 1577/78, veröffentlicht 1618) gilt als eines der poetisch vielschichtigsten mystischen Gedichte spanischer Sprache und ist, wie André Stoll gezeigt hat, in mehrfacher Hinsicht transgressiv.<sup>39</sup> Zunächst stellt bereits der buchstäbliche Inhalt einen gesellschaftlichen Tabubruch dar, handelt es sich doch beim lyrischen Ich um eine junge Frau, die in der Nacht heimlich das Elternhaus verlässt, um sich mit ihrem Geliebten zu treffen; in der patriarchalischen spanischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts ein undenkbarer Skandal. Die allegorische Lesart, die San Juan selbst, u. a. wohl aus strategischen Gründen, in seinem Prosakommentar verteidigt, legt dagegen eine brautmystische Deutung nahe: Das junge Mädchen stellt hiernach die Seele dar, die sich mit ihrem Bräutigam, Christus, zur liebenden Vereinigung, der *unio mystica*, zusammenfindet und in dieser Vereinigung der Seele und Gott ekstatische Zustände erlebt. Bernhard Teuber hat im Detail vorgeführt, wie San Juan profane und heilige Lesart, erotischen und religiösen Gehalt so gekonnt

36 Vgl. Antonio Blanch: *La poesía pura española*, S. 252 f.

37 Vgl. zur Rezeption der Lyrik des Siglo de Oro und im Konkreten San Juan de la Cruz' u. a. Francisco J. Díez de Revenga (2003): *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, S. 45–62.

38 Vgl. San Juan de la Cruz: *Obra completa*. Hg. von Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza 2010, Bd. 1, S. 71 f.

39 Vgl. André Stoll: *Itinerarium extaticum oder Kryptische Durchquerung der Liebesgärten. San Juan de la Cruz: En una noche oscura*. In: Manfred Tietz (Hg.): *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Einzelinterpretationen*. Frankfurt a. M./Madrid, S. 326–354, hier S. 326.

kreuzt, dass dieser Gegensatz letztlich im Spiel der poetischen Zeichen hinfällig wird.<sup>40</sup>

Die erste Strophe in San Juans Gedicht, aus der das vorliegende Zitat stammt, beschreibt auf buchstäblicher Ebene, wie das Mädchen nachts heimlich aus dem Haus geht, während alle Bewohner schlafen. In seinem ausführlichen Prosa-Kommentar betont San Juan dagegen, dass die Nacht allegorisch Askese, Ausschaltung der Sinne und des Verstandes sowie völlige Zurücknahme des Ich bedeutet, eine notwendige Voraussetzung, um die Seele auf die mystische Vereinigung mit Gott vorzubereiten. In der gänzlichen Aufgabe des eigenen Willens liege die Möglichkeit der Selbst- und Gotteserkenntnis.<sup>41</sup> Im Laufe des Gedichtes wird auf allegorischer Ebene mit der mystischen Liebesvereinigung, die ab Strophe 5 in eindringlichen erotischen Bildern ausgedrückt ist, ein ekstatischer Zustand erreicht, in welchem die Seele sich selbst übersteigt.

Champourcin schreibt sich mit der Setzung des San Juan-Zitats also in eine bekannte Tradition mystischer Lyrik ein. Der Titel *Huida* bereitet zunächst wieder eine Spannung vor: Wer flieht hier vor wem oder was, und warum? Unter Bezugnahme auf San Juan bietet das Gedicht hierfür verschiedene Antworten an. Grundsätzlich scheint das lyrische Ich dabei vor der Profanität seines Alltags flüchten zu wollen, um sich auf eine Suche nach einem Moment von Erfüllung, Ekstase und Transzendenz zu begeben.

Formal haben wir es mit drei sich verkürzenden Strophen und erneut mit einem 7-Silber ohne Reim zu tun. In der ersten Strophe beschreibt das lyrische Ich den Wunsch nach innerer Ruhe und Stille, um aus sich selbst herauszutreten: «*Qué nada en mí se mueva. / Quiero salir sin ruido, comprando el imposible / silencio de la hora.*»<sup>42</sup> (V. 1–4). Champourcin setzt also, im Gegensatz zum Intertext San Juans, direkt bei der innerpsychischen Dimension der Metaphorik des Herausgehens an, ohne die eigentliche physisch-spatiale Dimension des Heraustretens zu thematisieren. Erneut drückt hier das lyrische Ich den Wunsch aus, die Zeit anzuhalten, den Augenblick festzuhalten, wenngleich es mit dem Beiwort «*imposible*» bereits dessen Unmöglichkeit feststellt. Die beiden Dichotomien «*Bewegung vs. Innehalten*» und «*Lärm vs. Stille*» ziehen sich durch das ganze Gedicht und verdeutlichen auf diese Weise den existenziellen Konflikt zwischen Realität und Wunsch. In der ersten Strophe spiegelt sich

<sup>40</sup> Vgl. Bernhard Teuber: *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*. München: Fink, S. 141–208.

<sup>41</sup> Vgl. San Juan de la Cruz: *Obras*. Bd. 1, S. 441 ff.

<sup>42</sup> «*Nichts in mir soll sich bewegen. / Ich will lautlos heraustreten, dabei das unmögliche / Schweigen der Stunde erkaufen.*»

dieser Gegensatz bis in die Phonetik wieder, in den zischenden Ruhe-Lauten einerseits und lautstarken Knacklauten andererseits. Der Projektionscharakter des Gedichtes wird verstärkt durch den Gebrauch der Verbformen Subjunktiv, Gerundium und Futur, welche auf eine nicht vollzogene Fantasie verweisen.

Der Wunsch, das Leben anzuhalten, erhält in den Zeilen 5–8 die Dimension eines transzendentalen Begehrens: «Sujetando el menudo / chispeo de la vida / para alcanzar la voz / crecida sobre mí.»<sup>43</sup> (V. 5–8) Das lyrische Ich sucht die alltägliche Dimension des Lebens zu übersteigen und eine andere Qualität zu erfahren, versinnbildlicht in der Metapher einer anderen Stimme. Dieses zentrale Bild gibt Anlass zu verschiedenen Interpretationen des Gedichtes und ist damit paradigmatisch für die Vielschichtigkeit der ausgedrückten Begehrensformationen in *La voz en el viento*. Die Stimme kann in ihrer Offenheit so unterschiedliche Dinge wie Selbsterkenntnis oder Selbstverwirklichung des lyrischen Ich, den Geliebten oder die ideale Liebe verkörpern, aber auch das Schreiben bzw. die Poesie und schließlich Gott. Diese äußerste poetische Mehrdeutigkeit, die das Gedicht kennzeichnet, stellt eine strukturelle Ähnlichkeit zur mystischen Dichtung San Juans her.

Genau die architektonische Mitte des Gedichtes markierend, beginnt die zweite Strophe mit der Feststellung: «Inmóvil ya»<sup>44</sup> (V. 9). Die Unbeweglichkeit ist damit als Ziel und zentrale Qualität markiert, die eine Voraussetzung für das Erreichen eines Zustandes der Transzendenz darstellt. Die folgenden Verse konkretisieren diesen Zustand der Ruhe, indem metonymisch Tast-, Seh- und Geschmackssinn zum Stillstand gebracht werden (V. 9–14). Die Kontrolle oder Ausschaltung der Sinne stellt hier wieder einen konkreten Verweis auf mystische Konzepte dar. In San Juans Selbstkommentierung zur *Noche oscura* heißt es, in Hinblick auf den von Champourcin zitierten Vers 4: «[...] esto es: salí de los lazos y sujeción de los apetitos sensitivos y afecciones, sin ser notada [...]»<sup>45</sup>. Auch bei Champourcin ist das Zur-Ruhe-Kommen und die Abkehr von Äußerlichkeiten eine Voraussetzung, um einen anderen Zustand – der inneren Tiefe, spirituellen Erfahrung oder kreativen Inspiration – zu erreichen. Formal erinnern im Übrigen auch die gehäuften Negationsformen, gerade in dieser zweiten Strophe, an eine dominante rhetorische Figur mystischen Schreibens, die auf die <negative Theologie> eines Dionysius Areopagita zurückverweist.<sup>46</sup>

43 «Den unbedeutenden Lebensfunken / unterwerfen, / um die über mir / gewachsene Stimme / zu erreichen.»

44 «Endlich oder: Schließlich unbeweglich.»

45 San Juan de la Cruz: *Obras*, I, S. 484.

46 Vgl. u. a. Alois M. Haas: *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt a. M.: Verlag der Weltreligionen 2007, S. 135 ff.

Am Ende von Strophe 2 tritt auch in diesem Gedicht ein unbenanntes lyrisches Du auf, das ganz am Rande in der Formulierung von der «Richtung deiner Küsse» (V. 14) eingeführt wird. Hier entsteht wieder eine Spannung zwischen Sinnlichkeit einerseits und dem Übersteigen der Körper Sinne andererseits.

In der letzten dreizeiligen Strophe kondensiert das lyrische Ich emphatisch seinen starken Wunsch nach Freiheit und Fülle. «¡limitada, única!»<sup>47</sup> (V. 15), ruft die lyrische Stimme mit Leidenschaft aus und äußert damit ein Begehren nach Intensität und Selbstverwirklichung. Eine alternative Lesart würde diese Zeile als Charakterisierung der «voz» in Vers 7 verstehen; dann hätten wir es mit einer Lobpreisung der göttlichen oder poetischen Stimme und der mit ihr verbundenen Freiheit zu tun.

Die letzten zwei Zeilen schließlich entwerfen eine paradoxe Spannung. «Buscándote en lo eterno / me evadiré de ti.»<sup>48</sup> (V. 16–17), heißt die kryptische Schlussentzweiung des Gedichtes. Das Vokabular dieser letzten Verse suggeriert zunächst wieder eine spirituelle Dimension und legt so eine mystische Deutung nahe: den Wunsch des lyrischen Ich, mit dem göttlichen Absoluten zu verschmelzen und dabei sowohl in seiner individuellen Einzigartigkeit anerkannt zu werden als auch gleichzeitig die eigene subjektive Begrenztheit zu übersteigen. Je nach dem wie man das lyrische Du im gesamten Gedicht füllen mag, sind aber auch andere Interpretationen denkbar, z. B. der Wunsch nach romantischer und erotischer Verschmelzung mit dem Geliebten oder, wenn das «tu» als *alter ego* gedacht wird, das Ankommen bei sich selbst. Neben der spirituellen Variante erscheint mir jedoch erneut am bedeutendsten die metapoetische Bedeutungsschicht zu sein. In diesem Sinne würde die letzte Strophe den Anspruch auf Selbstaussdruck und Transzendenz im poetischen Schreiben ausdrücken.

In jedem Fall wirft die paradoxe Formulierung Fragen auf: Warum entzieht sich das lyrische Ich dem Anderen, wenn es den oder dieses doch eigentlich begehrt? Das Paradoxon – wiederum eine charakteristische rhetorische Figur mystischen Denkens – weist auf eine grundsätzliche Unmöglichkeit hin, auf eine unauflösbare Dialektik von Begehren und Erfüllung, sei diese hier nun spiritueller, erotischer oder künstlerischer Art. Während im ersten Halbsatz das Du in der Ewigkeit – auch phonetisch über die «te»-Assonanz – festgehalten wird, wird diese Ganzheit im zweiten Vers gleich wieder aufgelöst. Die Erfahrung von Ganzheit und Fülle, von Entgrenzung und Selbstübersteigerung, kann damit immer nur eine vorübergehende sein, ist grundsätzlich vergänglich und

---

47 «Grenzenlos, einzigartig!»

48 «Dich im Ewigen suchend, / entfliehe ich dir.»

nur im Augenblick erfahrbar.<sup>49</sup> So ist es eigentlich gerade der Wunsch nach Ewigkeit, nach dem Festhalten der Zeit, der die Flüchtigkeit des Moments erst hervorbringt. Diesen Gedanken aufnehmend lässt die Schlussentzweiung sich im Sinne unserer Fragestellung auch als Ansprache und Definition des lyrischen Augenblicks selbst lesen.

## Begehrte Augenblicke. Eros, Kunst, Spiritualität

Mit dieser grundsätzlichen Überlegung komme ich zu meiner zusammenfassenden Schlussbetrachtung. Wir haben in den ausgewählten Gedichten von Ernestina de Champourcin drei verschiedene Ausgestaltungen des poetischen Augenblicks erkennen können: In *Pausa* verweist schon der Titel darauf, dass der Augenblick etwas darstellt, dass sich *ex negativo* definiert und sich als kürzester Moment der Ruhe vom sonst dominanten, immer wieder neu entfachbaren Begehren des lyrischen Ich auszeichnet. *Génesis* dagegen reflektiert im Kontext der Wahrnehmungsüberreizung der technischen Moderne den Wunsch, den Augenblick in der Poesie festhalten zu wollen; Kunst erhält damit die Aufgabe der Bewältigung des Zeitlichen, gerade auch der Beschleunigungserfahrung der Moderne – ein Anspruch, an dem sie gleichermaßen immer wieder scheitern muss, gleichwohl mit jedem Gedicht und jeder Lektüre ein eigener, neuer poetischer Moment geschaffen wird. Schließlich veranschaulicht *Huida* mit seiner intertextuellen Verankerung in der mystischen Lyrik San Juan de la Cruz' die Wahrnehmung des Augenblicklichen als transzendente, wengleich immer schon flüchtige Präsenz-Erfahrung.

Alle drei Dimensionen des poetischen Augenblicks – die man hier, um auf die eingangs zitierte Bemerkung von Espejo-Saavedra zurückzukommen, wieder auf die großen Schlagwörter Eros, Kunst und Spiritualität beziehen kann – werden dominiert durch eine ähnliche Begehrensformation, deren konkrete Ausgestaltungen in den einzelnen Gedichten sich wiederum überblenden: Dies ist besonders im letzten Beispieltext deutlich geworden, der sowohl metaphysische als auch metapoetische, erotische und psychologische Deutungen eröffnet. In allen Fällen ist das lyrische Ich durch eine starke Begehrensstruktur

---

<sup>49</sup> Vgl. zur Dialektik von Mangel/Begehren und Erfüllung im mystischen Diskurs auch Margret Bäurle/Luzia Braun: «Ich bin heiser in der Kehle meiner Keuschheit». Über das Schreiben der Mystikerinnen. In: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 1–11, hier S. 7.

dominiert, die sich in seinem Wunsch nach Fülle, Intensität und Selbstverwirklichung äußert.

Das lyrische Ich reflektiert die Zirkularität dieses Begehrens durchgehend; die Unmöglichkeit sowohl der Definition als auch des Festhaltens des erfüllten Augenblicks zeigt sich dabei stellvertretend in den die Texte durchziehenden Dichotomien von Stillstand und Bewegung, Abwesenheit und Anwesenheit. Auch paradoxe Formulierungen und andere unauflösbare Widersprüche zeigen rhetorisch die dialektische Unauflöslichkeit von Begehren und Erfüllung an. Der Augenblick der Erfüllung ist dabei immer schon durch sein Davor und Danach definiert, bleibt jedoch selbst ungreifbar. In dieser grundsätzlichen Unbesiegbarkeit und der Struktur einer unendlichen Suche mit stetem Verfehlen des Begehrten liegen wiederum Parallelen zwischen mystischer Erfahrung und Erfahrung des Augenblicks.

## Bibliographie

### Quellen

- Champourcin, Ernestina: *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos 1991.  
 Conde, Carmen: *Obra poética. 1929–1966*. Madrid: Biblioteca Nueva 1967.  
 Diego, Gerardo (Hg.): *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo 1934.  
 San Juan de la Cruz: *Obra completa*. Hg. von Luce López-Baralt und Eulogio Pacho. Madrid: Alianza 2010.  
 Miró, Emilio (Hg.): *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia 1999.

### Sekundärliteratur

- Ascunce, José Ángel: Prólogo. In: Ernestina de Champourcin: *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos 1991, S. IX–LXXV.  
 Bäurle, Margret/Braun, Luzia: ›Ich bin heiser in der Kehle meiner Keuschheit.‹ Über das Schreiben der Mystikerinnen. In: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 1–11.  
 Bellver, Catherine: *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press 2001.  
 Blanch, Antonio: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos 1976.  
 Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin: Merve 1977.  
 Debicki, Andrew P.: *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Kentucky: University Press of Kentucky 1994.

- Debicki, Andrew P.: *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Gredos 1997.
- De Certeau, Michel: *Die mystische Fabel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 76–113.
- Díez de Revenga, Francisco J.: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva 2003.
- Espejo-Saavedra, Rafael: Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin. In: *Revista/Review Interamericana* 12 (1982), S. 133–139.
- Geist, Anthony: *La poética de la generación del 27 y las revista literarias: de la vanguardia al compromiso (1918–1936)*. Barcelona: Guadarrama 1980.
- Haas, Alois M.: *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt a.M.: Verlag der Weltreligionen 2007.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: J. L.: *Schriften I*. Herausgegeben von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Olten: Walter-Verlag 1973, S. 61–70.
- Mabrey, María Cristina: *Ernestina de Champourcin, poeta de la generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*. Madrid: Torremozas 2007.
- Mangini, Shirley: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002.
- Partzsch, Henriette: *Die Tradition der Alba in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler 2001.
- Schmitz, Sabine/Bernal Salgado, José Luis (Hg.): *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868–1939)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert 2003.
- Stoll, André: Itinerarium extaticum oder Kryptische Durchquerung der Liebesgärten. San Juan de la Cruz: *En una noche oscura*. In: Manfred Tietz (Hg.): *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Einzelinterpretationen*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert, Iberoamericana 1997, S. 326–354.
- Teuber, Bernhard: *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*. München: Fink 2003.
- Wilcox, John C.: *Women Poets of Spain, 1860–1990. Toward a Gynocentric Vision*. Urbana: University of Illinois Press 1991.



# Personen- und Werkregister

- Aelbrouck, Jean-Philippe van 251, 260  
Agostini, Giulia 5, 263  
Agosti, Stefano 274, 282, 289  
Alain 289, 294, 298  
Alberti, Rafael 356  
Albrecht, Florent 243–244, 260  
Alighieri, Dante 5, 15, 25, 37, 41, 45, 48,  
66, 95, 127, 158, 176, 186, 192, 291  
– *Convivio* 27, 29, 37, 40–41, 62  
– *De Vulgari Eloquentia* 27, 40  
– *Divina Commedia* 3, 25, 38, 45, 61, 63–  
66, 99, 107, 160  
– *Epistola III,7* (an Can Grande della  
Scala) 62  
– *Oltre la spera che più larga gira* 60  
– *Tanto gentile e tanto onesta pare* 59, 81  
– *Vede perfettamente ogne salute* 81  
– *Vita Nova* 3, 47, 53, 66, 75–77, 79–80,  
82–83, 113–114  
Alonso, Dámaso 356, 364, 367  
Alt, Peter-André 152, 187  
Ángel Ascunce, José 356, 372  
*Apokalypse* 302  
Apollinaire, Guillaume 250–251, 261  
Aretino, Pietro 110  
Aristoteles 31, 47, 70, 341  
– *De Anima* 27  
Auerbach, Erich 152, 187  
Augustinus 3, 51, 71, 95, 149, 186, 192,  
325, 331, 337  
Aurenhammer, Hans 99, 106, 119  
Austin, Lloyd James 273–274, 283  
  
Bachelard, Gaston 276, 283, 306, 314,  
320–321  
Ballestra-Puech, Sylvie 290, 298  
Baltrusch, Burghard 340, 342, 354  
Balzac, Honoré de 164, 177, 186  
Barberi-Squarotti, Giorgio 31, 33  
Barolini, Teodolinda 70, 75, 84, 88, 90, 95  
Baudelaire, Charles 14, 18–19, 21, 127, 130,  
135, 186, 206, 218, 239, 288, 302, 307,  
309, 311, 321  
– *À une Dame créole* 159, 164, 170  
– *À une passante* 65, 186, 191, 193, 201,  
306  
– *Avec ses vêtements ondoyants et  
nacrés* 203  
– *Ciel brouillé* 199  
– *Correspondances* 305  
– *Fusées* 190  
– *Hymne à la Beauté* 196–197  
– *La Beauté* 205–206  
– *La belle Dorothée* 185  
– *La Pipe* 170  
– *Le Crépuscule du matin* 308  
– *Le Crépuscule du Soir* 17  
– *Le Cygne* 163, 165, 167  
– *Le désir de peindre* 201  
– *Le peintre de la vie moderne* 154, 184,  
190, 204, 305  
– *Le Poison* 200–201  
– *Le Serpent qui danse* 205  
– *Les Fleurs du mal* 211, 218  
– *Le Spleen de Paris* 217, 219, 267  
– *Les sept vieillards* 306  
– *Mon cœur mis à nu* 203  
– *Rêve parisien* 309  
Baudot, Alain 253, 260  
Bäurle, Margret 371–372  
Baxandall, Erich 187  
Baxandall, Michael 151  
Bellver, Catherine 355, 372  
Bémol, Maurice 292, 298  
Benjamin, Walter 152, 187, 191, 207, 266,  
277, 282, 310–311, 321  
Benn, Gottfried 295, 299  
Benoit, Eric 266, 283  
Berg, Christian 237, 240  
Berger, Wilhelm Richard 251, 261  
Bergson, Henri 5, 239, 314, 321  
Bernsen, Michael 1, 24, 48, 74, 80–81, 90,  
96  
Bigongiari, Piero 133, 147  
Blake, William 12, 21  
Blanch, Antonio 358, 367, 372  
Blasucci, Luigi 137, 143, 147  
Blüher, Karl Alfred 285, 291

- Blumenberg, Hans 149, 187, 313, 321  
 Boccaccio, Giovanni 25, 40  
 Bohac, Barbara 274, 283  
 Böhm, Alexandra 16, 21  
 Bohrer, Karl Heinz 149–150, 187, 189, 206–  
 207, 301, 304, 322  
 Bondol, Jean de 30  
 Bonhoff, Christina 155, 187  
 Bonnefoy, Yves 266, 278–280, 282  
 Bonneville, Georges 205, 207  
 Bork, Claudia 194, 207  
 Börsch, Winfried 246, 261  
 Bourenane Baker, Badiaa 344  
 Boyer, Sophie 195, 207  
 Branca, Vittore 58, 67  
 Brandstetter, Gabriele 317, 322  
 Braungart, Wolfgang 215, 240  
 Braun, Marta 279, 283  
 Bredekamp, Horst 104, 124, 131, 147  
 Bronzino, Agnolo 110  
 Bruhn, Mark 13, 21  
 Bruni, Francesco 138, 144, 147  
 Büchner, Georg 14  
 Buonarroti, Michelangelo 4, 123–124  
 – *Rime* 100, 103  
 – *Rime 20* 116  
 – *Rime 42* 117–118  
 – *Rime 44* 107  
 – *Rime 54* 116, 118–119  
 – *Rime 72* 108  
 – *Rime 80* 106  
 – *Rime 97* 116  
 – *Rime 111* 121  
 – *Rime 112* 117  
 – *Rime 149* 122  
 – *Rime 150* 122  
 – *Rime 151* 121  
 – *Rime 152* 120  
 – *Rime 153* 119, 121  
 – *Rime 154* 122  
 – *Rime 160* 122  
 – *Rime 165* 106  
 – *Rime 236* 120  
 – *Rime 239* 121  
 – *Rime 239–242* 121–122  
 – *Rime 240* 121  
 – *Rime 242* 121  
 Burkhard, Franz Peter 341, 354  
 Byron, George Gordon 13–16, 19  
 Caillois, Roger 319, 322  
 Cambon, Glauco 116, 120, 124  
 Camilletti, Fabio 146–147  
 Campeggiani, Ida 103–104, 117–118, 124  
 Capellanus, Andreas 35, 48  
 Carpenter, William B. 224, 239  
 Carroll, Lewis 13  
 Casais Monteiro, Adolfo 342  
 Cavalcanti, Guido 25, 55, 90  
 Cavalieri, Tommaso 105–106, 108, 122  
 Celeyrette-Pietri, Nicole 295, 298  
 Cernuda, Luis 367  
 Certeau, Michel de 362, 373  
 Cézanne, Paul 173  
 Chacel, Rosa 355, 360  
 Chaignet, Anthelme-Édouard 209, 211–212,  
 239  
 Champourcin, Ernestina de 5, 372  
 – *Cántico inútil* 357–366  
 – *Génesis* 362–365, 371  
 – *Huida* 371  
 – *La voz en el viento* 357, 366  
 – *Pausa* 358–362, 371  
 Chateaubriand, François-René de 211  
 Ciavolella, Massimo 26, 48  
 Cixous, Hélène 360, 372  
 Cline, Ruth 191, 207  
 Coleridge, Samuel Taylor 21  
 – *Depression; An Ode* 11  
 – *Frost at Midnight* 12  
 Colonna, Vittoria 118–119, 121–122  
 Compagnon, Antoine 169, 187  
 Conde, Carmen 355, 363, 372  
 – *Júbilos* 363  
 Condillac, Étienne de 341, 353  
 Condivi, Ascanio 105, 124  
 Conrad, Joseph 3, 20–21  
 – *Heart of Darkness* 18  
 Coriasso Martin-Posadillo, Cristina 145, 148  
 Cori, Paola 127, 147  
 Cornaro, Antonio 116, 124  
 Cousin, Victor 209–211  
 Cozens, Alexander 265  
 Daumier, Honoré 155, 173–174  
 Davies, Gardner 270, 283

- Davis, James P. 11, 22  
 Debicki, Andrew P. 356, 364, 372–373  
 Defoe, Daniel 10, 21  
 – *Colonel Jack* 8  
 – *Robinson Crusoe* 7  
 Delauney, Robert 20  
 Deleuze, Gilles 291, 296, 298, 314, 322  
 Derrida, Jacques 265, 271, 274–275, 283,  
 293, 298, 373  
 Descartes, René 341, 346  
 Díez de Revenga, Francisco J. 367, 373  
 Didi-Huberman, Georges 278–279, 281,  
 283  
 Diego, Gerardo 356, 366–367, 372  
 Diercks, Dina 5, 339  
 Dillon, John M. 231, 233, 240  
 Doetsch, Hermann 150, 187  
 Dorra, Henri 161, 187  
 Durand, Pascal 264, 283  
 Düwel, Klaus 36, 49
- Eckel, Winfried 245–246, 261  
 Elia, Una Roman d' 122, 125  
 Eliot, Thomas Stearns 20  
 Ellerbrock, Karl Philipp 152, 188  
 Engelen, Eva-Maria 210, 240  
 English, Alan 245, 261  
 Enzensberger, Hans M. 3, 323, 337  
*Epheser* 232  
 Erhard, Walter 31, 49  
 Espejo-Saavedra, Rafael 357, 371, 373  
 Espronceda, José de 14  
*Exodus* 57
- Fenzi, Enrico 69, 96  
 Fichte, Johann Gottlieb 346  
 Ficino, Marsilio 4, 99, 103, 107, 115–116,  
 123–124, 138, 191, 193, 201  
 – *Über die Liebe* 101–102, 120, 193  
 Fioretti, Francesco 24, 49  
 Flaubert, Gustave 136, 177, 181, 194, 204,  
 279, 284  
 Fleury, Michel 260–261  
 Forster, Felix 15, 22  
 Foucault, Michel 287, 292, 294, 298  
 Francese, Joseph 106, 124  
 Franke, William 65, 67  
 Freud, Sigmund 20, 35
- Friedrich, Hugo 38, 49, 67, 124, 192, 207  
 Fubini, Mario 84, 96  
 Full, Bettina 152, 173, 188
- Gadamer, Hans-Georg 264, 282  
 Galimberti, Cesare 145, 147  
 Gamboni, Dario 265, 283  
 García Lorca, Federico 356, 366  
 Gassenmeier, Michael 105, 124  
 Gautier, Théophile 161, 181, 186, 194, 245,  
 280  
 Geist, Anthony 356, 373  
 Gessmann, Martin 341, 354  
 Gleckner, Robert F. 15, 22  
 Gockel, Heinz 130, 147  
 Goethe, Johann Wolfgang von 127, 146  
 – *Andenken* 1  
 – *Faust* 13, 128, 133  
 Góngora, Luis de 366  
 Gorceix, Paul 229, 236, 238, 240  
 Gorni, Guglielmo 27, 48, 74, 95, 109  
 Gramatzki, Susanne 103, 124  
 Grimaud, Michel 245, 261  
 Groß, Christoph 4, 209  
 Grötter, Ralf 34, 49  
 Guillén, Jorge 356–357, 367  
 Guimarães Rosa, João 5, 339, 348–351,  
 354, 373  
 – *O espelho* 353  
 Guinizelli, Guido 163  
 Guiraud, Pierre 49  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 210, 228, 240,  
 318, 322  
 Güntert, Georges 84, 88, 90, 96
- Haage, Bernhard D. 193, 207  
 Haas, Alois M. 369, 373  
 Haase, Jenny 5, 355  
 Hamann, Johann Georg 40  
 Han, Byung-Chul 131, 147  
 Handke, Peter 263, 277, 282  
 Harrison, Robert 55, 67  
 Harth, Helene 290, 298  
 Hartung, Stefan 246, 261  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 5, 20, 273–  
 275, 282, 346–347, 353  
 Heidegger, Martin 310  
 Heine, Heinrich 14, 194

- Heller-Roazen, Daniel 210, 240  
 Hempfer, Klaus W. 58, 67, 88, 96, 243–244, 261  
 Heraklit 16–17  
 Herder, Johann Gottfried 40  
 Herold, Milan 1, 4, 127  
 Hilmes, Carola 194, 197, 207  
 Hofmannsthal, Hugo von 67  
 – *Lord-Chandos-Brief* 52  
 Hofmann, Werner 173, 188  
 Hogrebe, Wolfram 131, 147, 282, 284  
 Hollein, Max 265, 281, 284  
 Homer 40  
 Horaz 40, 205  
 Houellebecq, Michel 152, 186  
 Hub, Berthold 101, 109, 124  
 Hugo, Victor 40, 153, 265  
 Hühn, Peter 136, 148  
 Hülk, Walburga 279, 284  
 Huss, Bernhard 101, 104, 116, 124  
 Huysmans, Joris-Karl 194, 204
- Imbach, Ruedi 24, 48  
 Imdahl, Max 157, 188  
 Iser, Wolfgang 17, 22  
 Isidor (de Sevilla) 23, 33, 48, 159  
 Isle-Adam, Villiers de l' 263
- Jaeger, Michael 132, 148  
 Jameson, Fredric 301, 322  
 Jankélévitch, Vladimir 263, 284  
 Jauß, Hans Robert 188  
*Jeremia* 131  
*Jesaja* 20  
 Johnson, Barbara 169, 276, 284  
 José Domenchina, Juan 357  
 Joyce, James 3, 20–21, 131, 147, 339  
 Joyce, James; *The Dead* 19  
 Jullien, François 307, 322
- Kablitz, Andreas 62, 67, 74, 79, 81, 84, 92, 96  
 Kant, Immanuel 2, 130, 145, 147, 210, 240, 302, 321, 346, 354  
 Keats, John 14  
 – *Ode on a Grecian Urn* 17  
 Kennedy, William J. 105, 125  
 Kerner, Justinus 265
- Kircher, Hartmut 250, 261  
 Kleinhans, Martha 54, 58, 67  
 Klein, Robert 100, 102  
 Klettke, Cornelia 5, 285  
 Klinkert, Thomas 135, 148  
 Knauth, Karl Alfons 245, 261  
 Kodera, Sergius 101, 125  
*Korinther* 7, 232  
 Koschorke, Albrecht 302, 322  
 Krämer, Sibylle 237, 240  
 Kruse, Margot 246, 261, 322  
 Kumagai, Kensuke 215, 240  
 Küpper, Joachim 100, 136, 148, 193, 207
- Lacan, Jacques 5, 346, 361, 365, 373  
 Laforgue, Jules 127, 194  
 Lamartine, Alphonse de 21, 153, 192, 199–200, 206, 211, 321  
 – *Hymne du matin* 308  
 – *Le Dernier Chant du pèlerinage* 13  
 – *Le lac* 14  
 Lamennais, Félicité de 154, 186, 212, 239  
 Lamoureux, Charles 213  
 Lange, Wolfgang 246–247, 261  
 Largier, Niklaus 225, 237, 240  
 Lawler, James 302, 322  
 Lefèvre, Frédéric 294, 299  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 272, 284  
 Lemaître, Jules 257, 261  
 Lentini, Giacomo da 81, 96, 113  
 Leopardi, Giacomo 4–5, 14–15, 146–147, 301  
 – *Alla sua donna* 140–146  
 – *Il primo amore* 135–140, 144, 146  
 – *Il tramonto della luna* 334  
 – *La sera del dì di festa* 127, 132  
 – *Le Ricordanze* 127  
 – *L'infinito* 144  
 – *Palinodia al Marchese Gino Capponi* 132  
 Le Rider, Jacques 188  
 Lermontow, Michail Jurjewitsch 14  
*Le roman du châtelain de Coucy* 58, 67  
 Lessenich, Rolf 3, 7  
 Lévêque, Charles 209–210, 239  
 Ley, Klaus 1, 24, 49  
 Librandi, Rita 27, 49  
 Lichtenthal, Julia 4, 243  
 Lieberknecht, Otfried 62, 67

- Locke, John 341  
 Loyola, Ignatius von 225  
 Lucken, Christopher 188  
 Lukan 40  
 Lukrez 139, 287, 292, 294, 296, 299  
 Lussy, Florence de 290, 292, 299  
 Lyotard, Jean-François 188, 227
- Mabrey, María Cristina 360–361, 373  
 Maeterlinck, Maurice 4, 233, 239  
 – *Attouchements* 236  
 – *Serres chaudes* 235, 237  
 Maio, Mariella di 58, 67  
 Mallarmé, Stéphane 4–5, 194, 204, 213–  
 214, 238–239, 255, 260, 282  
 – *Crise de vers* 264, 268  
 – *La chevelure vol d'une flamme* 266, 277  
 – *La Crise de vers* 269  
 – *La déclaration foraine* 266  
 – *La Musique et les Lettres* 215, 268  
 – *Les Fenêtres* 224, 230  
 – *Prose (pour des Esseintes)* 221  
 – *Réminiscences liturgiques* 217  
 Mallo, Maruja 360  
 Malte-Brun, Conrad 178, 186  
 Mangini, Shirley 360, 373  
 Mannoni, Laurent 278–279, 283  
 Marchal, Bertrand 214, 221, 238, 240,  
 243–244, 261, 266–270, 272–273, 284  
 Marek, Heidi 192, 207  
 Marino, Giambattista 192  
*Matthäus* 20, 56  
 Maxwell, Clerk 288  
 McInroy, Mark J. 231, 240  
 Meillassoux, Quentin 270, 284  
 Méndez, Concha 355, 360  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 329, 337  
 Menicacci, Marco 5, 336  
 Mérimée, Prosper 194  
 Meyer, Theo 295, 299  
 Michelsen, Peter 132, 148  
 Miró, Emilio 372  
 Mitchell, Jan Margaret 213, 240  
 Moleta, Vincent 75, 95, 113, 125  
 Montaigne, Michel de 149–150, 165, 186  
 Montale, Eugenio 3  
 Moog-Grünwald, Maria 129, 148  
 Morreira, Jorge Vital 349, 354
- Müller, Margaretha 247, 261  
 Musset, Alfred de 16, 21
- Nadal, Octave 292, 299  
 Nagel, Alexander 122, 125  
 Nehr, Harald 175, 188  
 Neuhold, Birgit 19, 22  
 Nietzsche, Friedrich 127, 263, 288, 319,  
 343, 346  
 Norman, Barnaby 275, 284  
 Novak, Maximilian E. 8, 22  
 Novalis 29, 134, 147, 233, 239  
 Noyer-Weidner, Alfred 153, 188  
 Nyman, Martti 141, 148
- Ockham, Guilelmus de 95  
 Origenes 231–234, 239  
 Osborne, Peter 310, 322  
 Ossola, Carlo 323–324, 337  
 Oster, Patricia 245, 261  
 Ott, Christine 4, 99  
 Otto, Rudolf 36
- Pagel, Gerda 361, 373  
 Panofsky, Erwin 104, 125  
 Paparelli, Gioacchino 39, 49  
 Parker, Deborah 110, 125  
 Partzsch, Henriette 359, 373  
 Pascal, Blaise 325, 337  
 Pater, Walter 16–17, 21  
 Peckham, Morse 14, 21  
 Penzenstadler, Franz 3, 69  
 Peper, Jürgen 133, 148  
 Pessoa, Fernando 5, 353  
 – *Livro do Desassossego* 342  
 Petrarca, Francesco 5, 15, 25, 29, 43, 48,  
 95, 100, 123–124, 127, 135, 140, 147,  
 163, 187, 191, 193, 202, 207  
 – *Canzoniere* 70, 79, 99, 158, 184, 191–192  
 – *Familiars* 72  
 – *RVF 1* 75  
 – *RVF 3* 113, 191  
 – *RVF 22* 109  
 – *RVF 78* 122  
 – *RVF 90* 84  
 – *RVF 91* 89  
 – *RVF 96* 117  
 – *RVF 107* 91

- *RVF 109* 92
- *RVF 127* 117
- *RVF 171* 202
- *RVF 197* 202
- *RVF 271* 69
- *RVF 272* 69
- *Secretum* 75
- Peyré, Yves 265, 279, 284
- Pfisterer, Ulrich 105, 125
- Pistoia, Cino da 42
- Platon 31, 51, 100, 102, 105, 138–139, 142, 191–192, 366
- *Phaidros* 1, 319
- Poe, Edgar Allan 14, 19, 302, 306–307, 309, 311, 318, 321
- *A Descent into the Maelström* 344
- *The Man of the Crowd* 303
- *The Philosophy of Composition* 318
- Poliziano, Angelo 116
- Pollmann, Leo 290, 292, 298
- Prechtel, Peter 341, 354
- Prete, Antonio 142, 148
- Proust, Marcel 271, 310
- Prudhomme, Sully 209, 240
- Pulci, Luigi 116
  
- Quintilian 33, 48
  
- Racine, Jean 163, 187
- Radcliffe, Ann 9
- Rahner, Karl 231, 241
- Ramón Jiménez, Juan 356–357
- Rancière, Jacques 215, 241
- Raulff, Ulrich 132, 148
- Regn, Gerhard 61, 63, 66–67, 94, 97
- Remaudet, Augustin 49
- Residori, Matteo 125
- Réville, Albert 161, 187
- Ribeiro, Nuno 342, 354
- Ribémont, Bernard 33, 49
- Ribot, Théodule 223, 240
- Richard, Jean-Pierre 221, 241, 284
- Richardson, Samuel 8–9
- *Clarissa Harlowe* 9
- Rilke, Rainer Maria 127, 134, 147
- *Illuminations* 211
- Rita Lopes, Teresa 340, 354
  
- Rocke, Michael 105, 125
- Rodaut, Jean 284
- Rodenbach, Georges 238
- *Bruges-la-Morte* 4, 231
- Roman de la Rose* 35
- Römer 232
- Ronsard, Pierre de 113, 158, 163, 166, 187, 202
- *Les Amours* 192–193, 202, 207
- Rosa, Hartmut 13, 22
- Rosenberg, Rafael 265, 281, 284
- Rossetti, Daniel Gabriel 15–17, 19, 21–22
- Roudaut, Jean 263
  
- Saccone, Antonio 326, 328, 337
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin 127
- Salinas, Felipo 367
- Salinas, Pedro 356
- Salomon* 199
- Sand, George 265
- San Juan de la Cruz 366–368, 371–372
- *Noche oscura* 367, 369
- Sassoon, Siegfried 20–21
- *The Rear-Guard* 20
- Scheffer, Ary 160–161
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 346
- Schiaffini, Alfredo 39, 49
- Schilling, Gustav 253, 261
- Schlegel, Friedrich 129–130, 147
- Schleiermacher, Friedrich 211
- Schleusener-Eichholz, Gudrun 26, 49
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen 285, 287, 291, 295, 299
- Schmitz, Sabine 362, 373
- Schneider, Helmut J. 132, 148
- Schönberg, Arnold 20
- Schöner, Erich 26, 49
- Schönwälder, Lena 4, 189
- Schopenhauer, Arthur 127, 346
- Schubert, Franz 18
- Schwarze, Michael 24, 49, 66–67, 136, 148
- Scott, Maria C. 178, 188
- Severino, Emanuele 324, 329, 337
- Shakespeare, William 104–105, 124
- *Hamlet* 7
- Shaw, Mary Lewis 214, 241
- Shelley, Percy Bysshe 14, 21
- *Prometheus Unbound* 14

- Singleton, Charles S. 58, 67  
 Sloane, Joseph C. 180, 188  
 Soulié, Paule 249, 258, 261  
 Souriau, Paul 222, 240  
 Staël, Madame de 211  
 Steinmetz, Jean-Luc 258, 261  
 Stierle, Karlheinz 251, 257, 261, 274, 284,  
     313, 319, 322  
 Stillers, Rainer 37, 49  
 Stockhammer, Robert 145, 148  
 Stoellger, Philipp 272, 284  
 Stoll, André 367, 373  
 Stott, Rebecca 197, 207  
 Strindberg, August 265, 283  
 Strohmaier, Paul 5, 301  
 Summers, David 122, 125  
 Swinburne, Algernon Charles 16
- Taddeo, Edoardo 84, 97  
 Taeger, Annemarie 197, 207  
 Tavoni, Mirko 39, 49  
 Taylor, Una 238, 241  
 Teuber, Bernhard 221, 241, 367, 373  
 Thieme, Klaus 221, 241  
 Thomas von Aquin 71, 95, 341  
 Tieck, Ludwig 15, 211  
 Tomeo, Bartolomeo Leonico 104  
 Torre, Josefina de la 355–356  
 Troyes, Chrétien de 191  
 Turner, William 265
- Ungaretti, Giuseppe 5, 20, 336–337  
 – *Allegria* 324, 326  
 – *Commiato* 328–329  
 – *Girovago* 333  
 – *Italia* 330  
 – *L'Allegria* 323  
 – *La preghiera* 335  
 – *L'Italia* 329  
 – *Ricordo d'Affrica* 324  
 – *Risvegli* 331  
 – *Segreto del poeta* 336  
 – *Sereno* 332  
 – *Una colomba* 333  
 Utz, Konrad 272, 284
- Valéry, Paul 5, 14, 243, 250, 260, 321  
 – *Au sujet d'Eurêka* 302  
 – *Cahiers* 289, 307, 311–312  
 – *Cantiques spirituelles* 367  
 – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* 288, 307, 317  
 – *La jeune Parque* 5, 317  
 – *Le Cimetière marin* 317  
 – *Le cimetière marin* 318–319  
 – *Le Sylphe* 287  
 – *Situation de Baudelaire* 302  
 Varchi, Benedetto 104–105, 110, 125  
 Ventarola, Barbara 73, 79, 88, 96–97  
 Vergil 40, 86, 291  
 Verlaine, Paul 4, 260  
 – *Art poétique* 243, 246  
 – *Chanson d'automne* 247, 249–250, 259  
 – *Kaleidoscope* 256–260  
 – *Liturgies intimes* 211  
 – *Sur l'herbe* 250–251, 253–254, 259  
 Vickers, Nancy J. 202, 207  
 Vico, Giambattista 40, 130  
 Vinci, Leonardo da 265  
 Vital Moreira, Jorge 349  
 Voituren, Paul 212, 240  
 Vouilloux, Bernard 182, 188
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 15, 211  
 Walckenaer, Charles-Athanase 178, 187  
 Walker, Daniel P. 101, 125  
 Walpole, Horace 9, 21  
 – *The Castle of Otranto* 9  
 Walz, Sandra 198, 207  
 Warning, Rainer 65, 68, 135–136, 148, 150,  
     188, 308, 322  
 Watteau, Antoine 165  
 Weber, Henri 193, 207  
 Wehle, Winfried 3, 23, 52–53, 55–56, 61,  
     68, 88, 243, 261, 271, 284  
 Westerwelle, Karin 4, 149, 190–191, 207  
 Wilcox, John C. 356, 373  
 Wilde, Oscar 16  
 Winkler, Markus 136, 148  
 Wittgenstein, Ludwig 271–272, 283  
 Woolf, Virginia 301  
 Wordsworth, William 14, 20–21, 131  
 – *Immortality Ode* 11  
 – *My Heart Leaps up* 11

- *Resolution and Independence* 12
- *The Prelude* 10
- *Tintern Abbey* 14
- Wright, Crispin 141, 148
  
- Yates, Francis A. 101, 125
  
- Zaiser, Rainer 3, 51, 189, 193, 207, 226,  
241, 339, 354
- Zaja, Paolo 105, 109
- Zeiner, Monika 30
- Zimmermann, Eléonore M. 197, 208
- Zintzen, Clemens 192, 208
- Žižek, Slavoj 344, 346, 348, 354
- Zweig, Stefan 256, 261